

LUIS BELTRÁN ALMERÍA

PALABRAS TRANSPARENTES

LA CONFIGURACIÓN DEL DISCURSO
DEL PERSONAJE EN LA NOVELA

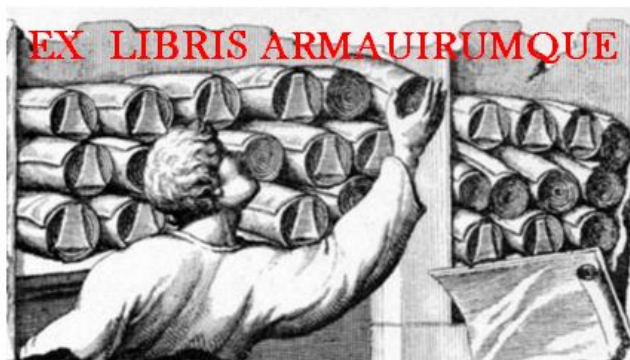


CATEDRA

Luis Beltrán Almería

Palabras transparentes

La configuración del discurso del personaje en la novela



CATEDRA

CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

Documentación gráfica de cubierta: Fernando Muñoz

Reservados todos los derechos. De conformidad con lo dispuesto en el art. 534-bis del Código Penal vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reprodujeran o plagiaran, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte sin la preceptiva autorización.

© Luis Beltrán Almería, 1992
Ediciones Cátedra, S. A., 1992
Telémaco, 43. 28027 Madrid.
Depósito legal: M. 28.080-1992
I.S.B.N.: 84-376-1112-1
Printed in Spain
Impreso en Gráficas Rógar S. A.
C/ León, 44. Fuenlabrada (Madrid)

A Concha

Prólogo

He aquí un estudio sobre el discurso del personaje en la novela. La novedad —y, tal vez, la relevancia— de esta investigación consiste en que pretende mostrar las voces y pensamientos de los personajes como *palabras transparentes*. Se trata de una novedad relativa. El mismo método que aquí se pone en práctica fue expuesto sesenta años antes por V. N. Voloshinov y M. M. Bajtín. Lo curioso del caso es que ha sido un método relegado al baúl de los recuerdos hasta la fecha. Uno de los propósitos de este libro es actualizarlo y poner de manifiesto que estos sesenta años le han sentado francamente bien. Cuántos estudios con edades diez veces menores parecen hoy infinitamente más vetustos que las ideas lingüísticas de Bajtín y Voloshinov, tal como se expusieron al final de los años 20. Hoy, que la escuela de Bajtín ha cobrado una vigorosa actualidad, este aspecto de su trabajo permanece si no olvidado, al menos, relegado. No es casual. Los estudiosos del postestructuralismo han aprovechado las enseñanzas literarias de esta escuela, pero tropiezan en las ideas lingüísticas, lo que está dando lugar a una peculiar interpretación de Bajtín y su círculo. Más bien habría que decir degeneración y no interpretación, porque el Bajtín popular ahora en Occidente y en los países surgidos de la disolución de la URSS es un Bajtín estructuralista, un semiótico, un pragmático, y no cabe mayor injusticia interpretativa.

Este trabajo pretende llamar la atención sobre los aspectos peor estudiados de la obra de Bajtín y su círculo y hacer posible así una evaluación más justa y profunda de este pensamiento singular.

Pero *Palabras transparentes* es también una réplica a *Transparent Minds* de D. Cohn. Para Cohn, las mentes de los personajes se transparentan en la novela moderna, cuyo centro de interés tiende a

desplazarse hacia el espacio interior. En *Palabras transparentes*, la transparencia no es sólo una ficción: es el resultado de un análisis que lee los enunciados como producto de una experiencia vital irrepetible —esto es, histórica. Este análisis es posible con los enunciados más modestos, pero resulta doblemente claro, doblemente transparente, con las palabras —orales o silentes— del personaje novelístico. Como enunciados simples son ya manifestación de una experiencia vital de ficción, pero como enunciados que se enuncian en el marco de otro discurso —la narración— refractan la capacidad perceptiva del artista, su actitud respecto a los valores vitales a través de su actitud dialógica frente al discurso ajeno. En otras palabras, el discurso del personaje no sólo trasparenta la actitud vital del ser de ficción, sino que trasluce la posición vital profunda de su autor.

Por último, es el momento de recordar a los, afortunadamente muchos, amigos que me ayudaron en la elaboración de este libro, y en especial a Túa Blesa, Dionisio Cañas, José Olivio Jiménez, Elena Pallarés y Leonardo Romero, por las muchas molestias que les he dado. Y no podría silenciar el generoso esfuerzo de mi maestra, M^a. Antonia Martín Zorraquino, que ha dejado una profunda huella en las páginas que siguen.

PRIMERA PARTE

Las categorías

Introducción

Este libro es fruto de una concepción enunciativa del discurso y dialógica de la novela. Enunciación y dialogismo son dos ideas motrices del pensamiento del círculo de Bajtín y en esta línea de pensamiento se inscribe la investigación sobre el discurso narrativo que abrigan estas páginas.

La concepción enunciativa del discurso —en este caso discurso escrito y narrativo— significa tomar en consideración el carácter concreto, único e irrepetible del texto-enunciado y su pertenencia a un tipo relativamente estable de textos que constituye el género. Y a lo fundamental de esta tarea hemos consagrado el capítulo primero, “El discurso narrativo”. Retomamos así una actitud, cuyo antecedente inmediato hallamos en Lázaro Carreter, que pone la literariedad —esto es, el género— como cuestión previa al acercamiento a cualquier aspecto de lo literario.

La concepción dialógica de la novela se basa en la interpretación dialéctica —y no mecánica— que hacen Bajtín y Voloshinov de la enunciación. Gracias a esta interpretación de la enunciación sabemos que todo enunciado nos pone en contacto directo con la verdad, con los valores, con el mundo, a través de la valoración social que conlleva. Esta idea nos permite apreciar en toda su dimensión la relevancia de la aparición de enunciados ajenos dentro del enunciado, esto es, la aparición del discurso ajeno, aspecto esencial de la novela como género. Si la producción del enunciado nos pone en contacto con la verdad, la aparición del personaje, ser de ficción, y de su enunciación sirve al novelista para refractar su verdad, sus valores, sus intereses en cuanto autor, a través de la evaluación que el autor hace del discurso referido. En otras palabras, el estudio del discurso del personaje

en la novela es uno de los elementos fundamentales para analizar la poética de un autor. Pero las categorías del discurso no dan cuenta de actitudes individuales. Sólo los hechos sociales tienen traducción en las grandes pautas del discurso, porque sólo los factores de la recepción activa y valorativa del enunciado pueden tener la suficiente vitalidad social para arraigar en la comunidad hablante. Por tanto sería un error pensar que caben tantas actitudes hacia el discurso ajeno como autores. La actitud frente al otro consiste en una *interpretación radical del hombre* que caracteriza una época histórica, mejor dicho no la caracteriza, es la época, la imagen histórica del hombre, el motivo donde se encuentran verdad y belleza.

De esta perspectiva dialógica del discurso ajeno deducimos una doble serie de categorías, compositivas y arquitectónicas —el capítulo segundo—, que nos permite entrar en la dimensión compositiva de la novela sin perder de vista el horizonte histórico y la relevancia significativa. En la segunda parte del libro —“Los textos”— presentamos el devenir de ambas series de categorías, la significación que van adquiriendo y los problemas analíticos que plantean en la novela española.

Tal perspectiva se opone al tipo de estudios que ha desarrollado el estructuralismo, en sus variantes más o menos actuales. En general, los estructuralistas se han marcado dos objetivos al enfrentarse al problema del discurso del personaje: caracterizar gramaticalmente las variantes sintácticas que aparecen y/o caracterizar funcionalmente las variantes posibles en una perspectiva gradual —más o menos miméticas: A veces ambas perspectivas —gramatical y funcional— se confunden en una sola. Esto ocurre fundamentalmente con los estudios del discurso narrativo.

Para los lingüistas estructuralistas la cuestión es saber cuántas posibilidades sintácticas caben en la *lengua* para expresar discurso ajeno. La posición clásica concibe tres vías: discurso directo, discurso indirecto y discurso indirecto libre. El primero en formularla así fue Ch. Bally (1912) y (1914), aunque ya antes algunos lingüistas alemanes habían reparado en la tercera vía, a la que habían bautizado con diversos nombres entre los que terminó por imponerse el de *erlebte Rede*, propuesto por E. Lorck (1921). El problema de esta *tercera vía* es que ha tendido a ser un saco sin fondo. Ya los lingüistas vosslerianos (Lerch, Lorck, Walzel, Spitzer y Todemann) tendieron a entenderlo así, frente a la concepción sistemática de Bally. Pero los seguidores de Bally han ido deslizándose hacia este saco sin fondo, presionados por las evidencias de un corpus que se resiste a la tripartición. Lips (1926), discípula de Bally, amplía el discurso indirecto libre a enun-

ciados que no cumplen las trasposiciones y reglas que determina Bally —enunciados con sujeto cognitivo personal o variantes del discurso indirecto anteriores al discurso indirecto libre. Kalik-Teljatnicova (1966) ve discurso indirecto libre en obras teatrales —aunque no propone ejemplos. Hilty (1973) incluye en el discurso indirecto libre el *tú autorreflexivo*. Authier (1978) admite bajo esta categoría todo tipo de hibridación enunciativa. Girón Alconchel (1978) define el discurso indirecto libre como una metáfora —una *metáfora sintáctica*— gramaticalizada, con lo que se asegura la suficiente flexibilidad para que le encaje cualquier enunciado. Un nuevo intento de refundar la sistematicidad a partir de la gramática generativa, el de Banfield (1982), aporta elementos útiles junto a una rígida concepción del lenguaje. Las propuestas de Banfield han producido algunas adhesiones y bastantes rechazos. Y con mayor o menor fortuna han expuesto diferentes versiones del paradigma de las tres vías Hernadi (1972), Fillmore (1975), Pascal (1977), Martínez-Bonati (1981) y Cerquiglini (1984).

Una solución alternativa al reduccionismo lingüístico de la triple vía es la multiplicación de opciones gramaticales. Esta solución ha sido adoptada por estudiosos del discurso narrativo que se han basado en criterios lingüísticos. En las últimas décadas han sido muchos los lingüistas que se han planteado esta alternativa. El punto débil de esta solución es que los criterios que se combinan para obtener un modelo tipológico dependen exclusivamente de la voluntad y de la sensibilidad del lingüista, con lo que los resultados difieren sensiblemente. Y no sólo difieren los resultados dados por los diversos autores, sino que algunos han producido varias tipologías en diferentes momentos de su carrera. Este es el caso de Dolezel (1964) y (1973). Dolezel (1964) distingue cinco estilos: *estilo directo*, *estilo directo libre*, *estilo indirecto libre*, *estilo mixto* y *estilo del narrador*. Dolezel (1973) amplía los criterios lingüísticos y paradójicamente reduce su tipología refundiendo estilo indirecto libre y estilo mixto en una sola categoría: *discurso representado*. En esta segunda tipología encontramos, además de los criterios lingüísticos tradicionales, criterios enunciativos. G. Straugh (1974) distingue cuatro tipos de discurso, mediatizados por un narrador básico: *discurso indirecto subordinado*, *discurso directo subordinado*, *discurso indirecto libre* y *discurso directo libre*, partiendo únicamente de las oposiciones *oblicuo / recto* y *regido / libre*. S. Chatman (1978) presenta una tipología muy parecida, que incorpora criterios enunciativos —la oposición discurso/narración de Benveniste. M. Rojas (1981) refunde las propuestas de Dolezel y Straugh para proponer cuatro tipos de discurso del personaje:

directo, directo libre, indirecto libre e indirecto. G. Reyes (1984) distingue entre *oratio quasi obliqua* y estilo indirecto libre, siendo la *oratio quasi obliqua* un estilo indirecto sin “la articulación sintáctica canónica”, mientras que el estilo indirecto libre “está más cerca” del estilo directo. J. L. Rivarola y S. Reisz de Rivarola (1984) proponen el concepto “conjunciones discursivas” —formas que implican la superposición de un hablante referidor y un hablante referido— que da lugar al estilo indirecto libre y a unas formas mixtas —el *discurso indirecto mimético*, el *discurso pseudo-indirecto*, el *discurso pseudo-directo* y el *discurso directo libre*—, que recogen categorías ya propuestas por otros lingüistas (Spitzer, Hilty, Voloshinov, etc.).

Desde una perspectiva más literaria que lingüística también se han propuesto tipologías. La más interesante —al menos, la que ha tenido mejor acogida— es la de McHale (1978), que establece una gradación según la capacidad mimética que presenta cada categoría. De menor a mayor capacidad mimética, la gradación está formada por: *sumario diegético*, *sumario menos puramente diegético*, *discurso indirecto de reproducción meramente conceptual*, *discurso indirecto parcialmente mimético*, *discurso indirecto libre*, *discurso directo* y *discurso directo libre* (en versión de Pozuelo 1988: 255-56). Esta tipología ha sido adoptada por Genette (1983), que ya en 1972 había apuntado una tipología gradual mimética. En la misma línea, aunque con una tipología con rasgos más continuistas, tenemos a M. Bal (1985). Una novedad relativa en este campo está representada por M. Ron (1981). Ron presenta una orientación deconstructiva de lo que él denomina Juegos Miméticos del Lenguaje (MLG). Ron ve estos juegos miméticos como un elemento característico del discurso narrativo y nos provee de una amplia gama de categorías deconstructoras cuya novedad está más en la jerga de siglas que las acompaña que en su contenido. Además de coincidir en la función mimética del discurso del personaje, coinciden estos teóricos en la atribución de un paralelismo entre forma y función: cuanto más directas son las formas, más miméticas son las funciones —regla que resulta bastante discutible.

Un último grupo lo constituyen los teóricos que podemos llamar escépticos: aquellos que no creen posible encontrar una tipología concreta para dar cuenta del discurso del personaje. Esto ocurre en las aportaciones de M. Sternberg (1982) y L. Danon-Boileau y J. Bouscaren (1984). Sternberg parte de lo que él llama *el principio de Proteo*: cada forma puede desempeñar diversas funciones y cada función puede revestirse de diversas formas. Lástima que esta aguda observación se vea oscurecida por un intento de formalizar los posibles tipos de mímesis. Danon-Boileau y Bouscaren comparan a los estudiosos

que persiguen la tipología ideal con el mítico Procasto, empeñados en reducir los enunciados de los personajes a sus rígidos esquemas. Para ellos se trata simplemente de discernir el carácter del enunciado: primario, citado o ambiguo; y, en el caso de que sea citado, determinar el tipo de discurso o los fenómenos de heterogeneidad, ver cómo funciona, la naturaleza de sus marcas y orígenes, la naturaleza de sus modalizaciones, de sus aspectos temporales y de sus referencias. Los enunciados ambiguos, que son una gran parte, no pueden ser interpretados por las tipologías lingüísticas expuestas, pero en el contexto sí es posible explicar los fenómenos que se producen en ellos. Ciertamente, ni Sternberg ni Danon-Boileau resuelven grandes problemas, pero su espíritu crítico y escéptico aporta un soplo de aire fresco al enrarecido clima de la reproducción del discurso ajeno.

Un aspecto común a casi todas las aportaciones citadas es la pobreza del corpus en el que se basan. Los lingüistas suelen recoger sus ejemplos al azar, cuando no los inventan sin más. Los trabajos de carácter literario se apoyan en corpus muy reducidos. Por ejemplo, McHale (1978) ejemplifica sobre la trilogía *USA* de J. Dos Passos. La teoría de Genette está construida sobre la obra de Proust. Pascal elige media docena de autores europeos —desde Goethe hasta Dostoievski. En el otro extremo se sitúan Lips, que repasa la historia literaria francesa hasta finales del XIX, y Todemann, que hace lo propio con la historia literaria hispana. Pero lo normal es descuidar esta importantísima faceta del trabajo. En estas condiciones, la volubilidad tipológica es todo un síntoma. La relevancia de un corpus construido con criterios razonables se deja sentir en las aportaciones de D. Cohn (1978) y V. N. Voloshinov (1929). Cohn estudia la expresión del pensamiento del personaje en la novela europea moderna. Para ello rompe con el enfoque gramatical habitual y propugna unidades específicas del discurso narrativo —*psiconarración*, *monólogo citado*, *monólogo narrado*, *monólogo autónomo*, etc. Su aportación adolece del olvido de la voz, que considera mucho menos relevante que el pensamiento, y, aunque se basa en un corpus con entidad histórica, disuelve esta perspectiva histórica en comentarios funcionales de acierto desigual. Con todo, constituye la aportación reciente más interesante a este dominio del discurso del personaje.

La aportación de Voloshinov (1929), pese a sus limitaciones temporales, se enmarca en una de las más sólidas reflexiones sobre el lenguaje que ha producido el siglo. Su percepción de la enunciación y de los géneros del discurso permite analizar el choque de sujetos que se produce en el discurso indirecto libre y, sobre todo, permite entender la interacción dialéctica que se produce entre el discurso

narrativo y el discurso del personaje. Este es su acierto más relevante: no establecer un divorcio entre el discurso ajeno y el contexto que lo envuelve. La relación entre ambos discursos expresa la evaluación de las relaciones sociales que se establecen entre los interlocutores, es decir, la relación con el discurso del otro. Y esto le permite dar cuenta de las inflexiones históricas, aunque no rompe totalmente sus lazos con las tipologías gramaticales. Analizaremos en detalle esta tipología en el capítulo segundo¹. Partiendo de las ideas de Cohn y Voloshinov vamos a tratar en las páginas siguientes de dar cuenta de la configuración del discurso del personaje en la novela española.

En resumen, tres grandes limitaciones presentan los estudios que han abordado el discurso ajeno desde una perspectiva estructuralista: el desconocimiento de la dimensión histórica, la elaboración sobre corpus minúsculos y una concepción gramaticalista que aísla el discurso ajeno del contexto y borra la relación dialógica que se establece entre el discurso narrativo y el discurso del personaje. Las tres limitaciones son diferentes síntomas del olvido de la supremacía del género sobre el texto enunciado, de la proyección de sus leyes —en devenir constante— en lo dado, y de la tensión entre lo dicho y lo no dicho. En las páginas que siguen encontrará el lector una concepción que aspira a ser plenamente histórica del papel del discurso ajeno en la novela, pues, interpretando el enunciado como un producto concreto y único, resulta difícil permanecer insensible a su lectura histórica. También encontrará un corpus relevante: la novela española, (aunque, en ocasiones, el afán de mostrar nos llevará hasta la novela hispanoamericana, e incluso a otras novelas europeas). Poner límites en la novela moderna responde en el mayor de los casos más a la imposibilidad de abarcar que a la necesidad de reconocer auténticas fronteras de dominios autónomos. Finalmente, reemplazar la concepción estructuralista actual de la novela por una concepción enunciativa supone dos tipos de tareas: sustituir las categorías gramaticales al uso por categorías emanadas del discurso narrativo; y renovar las imprecisas categorías estructurales —narrador, punto de vista, etc.— con categorías enunciativas que permitan fundar una teoría del discurso narrativo.

¹ Uspensky (1973) ha sido el único continuador de Voloshinov en este tema. Sin embargo, la reducción sistematizadora que supone la semiótica rusa no consigue sino desprender de la tipología de Uspensky toda dimensión histórica del discurso. El desarrollo alcanzado es más gramatical y menos dialéctico que su punto de partida. Un desarrollo plenamente enunciativo de las ideas de Voloshinov ha de tomar un sentido opuesto a la aportación de Uspensky.

Una muestra de lo que supone reemplazar categorías estructurales por categorías enunciativas la tenemos en la polémica sobre el narrador. Banfield llama la atención sobre la predilección y abuso de la crítica del siglo xx del concepto *narrador*, frente al de *autor*, preferido por la crítica del siglo xix. Pascal (1977:2-7) revisa las ideas de P. Lubbock, que sistematizó las opiniones de H. James, y advierte de la dificultad de distinguir entre autor y narrador, esto es, la persona real que escribe y la inteligencia incorpórea que tiene acceso a los secretos del corazón y de la mente de los personajes. Pascal insiste en la necesidad de categorías diáfanas y propone el uso de *narrador* para el sujeto que relata, sea personal o impersonal. Sin embargo, desde una perspectiva enunciativa un *narrador* sólo puede ser dos cosas: proyección del autor o personaje, en otras palabras: voz del artista o voz de ficción. Según esto, el *sujeto cognitivo* que pulula en las narraciones en tercera persona —esa inteligencia incorpórea y ubicua— es una proyección, sombra o huella de la voz del autor, mientras que los personajes que relatan en la primera persona o los “escritores interpuestos”, tipo Cide Hamete Benengeli son auténticos narradores. El estructuralismo ha tendido a soluciones más simples: así Genette (1972) atribuye a toda narración un yo, el yo del autor; en cambio Kayser (1970) resuelve el problema con un poco más de ficción: el narrador es siempre un ser de ficción. Ambas posiciones, aun tomando actitudes opuestas, expresan la misma tendencia estructuralista a ignorar la lucha de sujetos que plantea cualquier texto narrativo, la misma tendencia a aplastar cualquier relación dialógica². Pero nos adentramos ya en cuestiones del discurso narrativo que, tal como hemos anunciado, conforman un capítulo, el primero de este libro. Va siendo hora de que le demos paso³.

² Resulta imprescindible una reconsideración del problema del narrador sobre la base de la moderna Pragmática. Véase Beltrán (1990b).

³ Una exposición más detenida y profunda de la evolución del estudio del discurso ajeno puede verse en L. Beltrán (1990a).

CAPÍTULO PRIMERO

El discurso narrativo

Hemos cerrado el capítulo anterior planteando la necesidad de avances concretos en el terreno de la enunciación y la urgencia en superar la tendencia hacia la gramaticalización. Elaborar una teoría de la enunciación implica abandonar el terreno abstracto de los sistemas y de las estructuras para entrar en un mundo donde lo material hace ceder las abstracciones en beneficio de lo real. Esto significa el abandono de la ilusión implícita en muchos lingüistas de que los fundamentos de la teoría literaria son los mismos —aún con desviaciones— de la teoría lingüística. La pretensión de gramáticos textuales, como Van Dijk (1977), de construir una gramática que se sitúa por encima de la distancia existente entre el orden literario y el orden lingüístico estándar da la espalda a los problemas que la teoría literaria ha planteado a la lingüística. También la proposición de Jakobson de que no se trata de estudiar la Poética, sino la función poética, permaneciendo inalterables los demás componentes de su teoría de la comunicación y de las funciones del lenguaje, no hace más que expresar la uniformidad del discurso¹.

La diferencia entre las obras de Cohn y de Bajtín-Voloshinov con las demás tipologías de las técnicas reproductoras del discurso ajeno, estriba en que parten de una teoría de la enunciación narrativa. Al arrancar de una teoría de la enunciación narrativa —por esquemática que esta sea—, Cohn y Bajtín-Voloshinov han roto con la premisa

¹ Lázaro Carreter (1976a) explica cómo las más tardías concepciones de Jakobson se van restringiendo respecto a las concepciones generadas por el formalismo.

estructuralista de suplantar el objeto real de la lingüística y de la teoría literaria: el *discurso* y, más concretamente, el *discurso narrativo* por un producto sistemático —la lengua—, al que se exige sistematicidad y cuya descripción sólo es posible —es decir, científica— en términos sistemáticos.

Partiendo del discurso, no hay otra posibilidad que la de orientarse hacia el hecho de su enunciación. Y este fenómeno podrá explicarse mejor o peor; con criterios lógicos —en el caso de Cohn y Hamburger— o con criterios dialécticos —en el caso de Bajtín-Voloshinov. Pero de esta forma nos situamos en una perspectiva metodológica radicalmente distinta; abandonamos la tendencia a la gramaticalización y la formalización por una tendencia hacia el enunciado y su sentido, esto es, a la recuperación de los lazos del discurso con la vida.

En líneas generales una teoría de la enunciación narrativa se desarrolla en tres grandes vertientes: la del espacio —el sistema deíctico-personal—, la del tiempo —el sistema verbal— y la del enunciado en sí, esto es, las coordenadas del mundo comunicativo y su producto. Ricoeur (1984) ha elegido para exponer su teoría de la narración el tiempo (*Temps et récit, II*), pues, en línea con Heidegger, sitúa la temporalidad como la dimensión central de la experiencia humana. Greimas ha procedido desde el sistema actancial porque le permite un mejor desarrollo metodológico. Bajtín ha desarrollado las cuestiones relativas al enunciado. Aquí vamos a elegir el terreno del sistema personal para intentar, desde una teoría del sujeto de la enunciación, profundizar en los problemas de la voz narrativa.

La relación entre sujeto de la enunciación (o enunciador) y sujeto cognitivo, la lectura de los enunciados de voz dual y otras cuestiones conexas van a ser el objeto de la reflexión que proponemos en las siguientes páginas. Esta reflexión sobre los problemas del sujeto y su realización personal viene precedida de otra reflexión previa sobre los géneros del discurso y el lugar del discurso narrativo dentro de los géneros literarios, que sigue en lo fundamental el camino trazado por Bajtín y Lázaro Carreter, ya que, por naturaleza, cualquier texto-enunciado pertenece a un género; aspecto que no se tiene suficientemente en cuenta en la mayoría de las contribuciones.

Todo ello compone una reflexión que no pretende resolver las grandes cuestiones que suscita el fenómeno de la enunciación literaria, pero que nos debe permitir una mayor claridad y, sobre todo, una explicación algebraica de los fenómenos que encontramos en lo que Ricoeur llama la *voz narrativa*. En conclusión, el objeto de esta reflexión es, simplemente, la clarificación de algunos conceptos funda-

mentales, que, por sí solos, no aportan las claves de la investigación que pretendemos, pero que sí deslindan los diferentes problemas que convergen en la palabra narrada.

EL DISCURSO LITERARIO

La premisa fundamental de una teoría de la enunciación literaria es constatar la distancia y las diferencias existentes entre el lenguaje común y el lenguaje literario². Ante esta cuestión podemos tomar tres vías distintas: la gradualista, la de Jakobson; la positivista lógica, la de Hamburger; y la que somete la oposición lenguaje común / lenguaje literario al marco referencial de los géneros del discurso (aquí estarían tanto Lázaro Carreter como Bajtín)³.

La posición de Jakobson (1957) es evidentemente la más conservadora —y a ello debe en buena medida su éxito. Su método se basa en el conocido desarrollo de la teoría de las funciones del lenguaje sobre los elementos del sistema de la comunicación. Como ha señalado Lázaro Carreter (1980: 177), Jakobson concibe la distancia entre el lenguaje literario y el lenguaje común como un problema de grado y caracteriza el lenguaje literario sólo por una función —la poética—, olvidando el papel de las demás funciones. La posición de Hamburger (1957), contra lo que parece sugerir la clasificación tripartita que hacemos más arriba, también se apoya en el sistema enunciativo de la lengua. La diferencia con Bajtín y Lázaro Carreter estriba en que Hamburger procede a partir de una valoración lógico-positiva de los enunciados. Hamburger, tras definir la enunciación, se enfrenta a los enunciados distinguiendo entre enunciados de realidad y enunciados de ficción, según encuentren su fundamento en la realidad del sujeto de la enunciación (yo-origen) o en el objeto del enunciado. Los enunciados de realidad se caracterizan, de acuerdo con la autora,

² Conviene recordar que no son pocos los estudiosos que prescinden de esta cuestión. Los narratólogos —Todorov y Genette— no creen que el lenguaje literario exprese leyes específicas. Otros señalan fenómenos orales en casos como el discurso indirecto libre, sólo posible en la narración. Entre las aportaciones recientes que no tienen en cuenta los problemas del género se halla la de Girón Alconchel (1986), que lleva el significativo título de "La 'escritura del habla' y el discurso indirecto libre en español".

³ Considerar la oposición benvenisteana *histoire/discours* un intento de modelar la relación lenguaje común-lenguaje literario parece una clara vulneración de los propósitos y de las concepciones de Benveniste. Sin embargo las posteriores interpretaciones de su teoría de los planos de la enunciación se deslizan de una posición gradualista a una posición rupturista como la de Hamburger —por ejemplo Simonin (1984) y Danon-Boileau / Bouscaren (1984).

según el grado de subjetividad que expresan, planteamiento imposible en unos enunciados que no se fundamentan en la realidad del sujeto de la enunciación. Por ello, la estructura de la ficción narrativa no puede ser elaborada más que por comparación con la enunciación y su estructura sujeto-objeto. El hacerlo permite poner al descubierto las relaciones lógico-cognitivas y gramático-semánticas que distinguen la ficción de la realidad. Esta forma de proceder, basada en las posibilidades lógicas de la enunciación *según el sujeto*, desprecia otra vía posible, la vía *según el enunciado*, pues Hamburger cree que las posibilidades de esta vía son infinitas y que escaparían a su propósito de establecer una *lógica*.

La tercera posición, compartida por Lázaro Carreter y Bajtín, se caracteriza por establecer las relaciones entre lenguaje común y lenguaje literario basándose en la comparación entre sus enunciados. El método que siguen difiere sensiblemente. Mientras que Lázaro Carreter parte de la constatación empírica de la distinta naturaleza de ambos tipos de enunciados y deduce de ahí unas categorías lógicas, Bajtín explica la interacción dialéctica entre los diferentes tipos de enunciados.

Las posiciones de los lingüistas rusos Bajtín y Voloshinov, si bien tienen una parte común, cuentan con diferencias apreciables. Sin entrar en posibles divergencias entre ambos, considerados generalmente como representantes de un círculo homogéneo, hay que considerar que entre el artículo de Voloshinov (1926/1930), en el que se expresan las relaciones entre el habla cotidiana y la literatura ("La palabra en la vida y en la poesía") y el de Bajtín (1979) ("El problema de los géneros del discurso") median aproximadamente treinta años: el artículo de Voloshinov fue escrito y publicado a mediados de la década de los veinte y el artículo de Bajtín apareció en la recopilación póstuma hecha por sus discípulos, pero fue escrito al parecer hacia 1952-3⁴.

Voloshinov (1930) se limita a señalar la distancia entre el texto artístico y la palabra cotidiana y su explicación refleja una orientación claramente sociológica. Mientras la palabra cotidiana se basa en hechos u objetos inmediatos, la obra literaria debe basarse en un horizonte más extenso. Lo que en la vida cotidiana no necesita representarse verbalmente se convierte en imprescindible en la ficción literaria. En cambio, la obra literaria mantiene los elementos funda-

⁴ Sobre los problemas biográficos y bibliográficos de Bajtín y Voloshinov, véase Clark/Holquist (1984) y Morson & Emerson (1989) y (1990).

mentales del habla cotidiana: el hablante (ahora, el autor), el interlocutor y el héroe⁵.

Un elemento añadido permite definir la ficción. Como la distancia y la ampliación de las necesidades del discurso se dan en otros géneros como la ciencia, Voloshinov señala este nuevo elemento: las valoraciones sociales supuestas. La obra literaria resulta un potente condensador de valoraciones sociales no expresas. Todas sus palabras están impregnadas en ellas y son estas valoraciones las que caracterizan la forma artística en cuanto expresión. El artista no da un paso sin la simpatía o la antipatía del interlocutor. La elección del tipo de valoración influye en lo que dice la fabulación. Cada epíteto, cada metáfora representa también una valoración del héroe. Por esto la creación es el producto de la interacción de valoraciones supuestas entre autor, interlocutor y héroe.

Por sorprendente que resulte esta categoría de las *valoraciones sociales supuestas* —sorprendente por su aspecto ajeno a la lingüística tradicional— no está desprovista de una lógica lingüística. La argumentación del lingüista ruso es la siguiente: el contexto extraverbal de toda enunciación en la vida cotidiana se compone de tres elementos: (a) el horizonte espacial común a los hablantes; (b) el conocimiento común de la situación; y (c) la valoración común de la situación lingüística. La distancia de la obra literaria significa la disolución de esos tres elementos que deben ser reproducidos en el plano artístico.

A través de las relaciones entre los tres componentes fundamentales se generan los parámetros del hecho literario en cuanto fenómeno social. Voloshinov distingue tres aspectos:

1. El tono esencial de los géneros (trágico, heroico, satírico etc.) se determina por la posición jerárquica del héroe o del objeto de la enunciación respecto al autor. Entre el autor y el héroe se da una relación bilateral —como en política puede ser amo-esclavo o siervo-señor— y en esta relación el héroe y los hechos representados ocupan un puesto dentro de una escala de valores en relación con el autor o con el observador. En la literatura moderna esta relación llega a ser muy compleja a diferencia de la literatura clásica que la definía con precisión.

⁵ Estos tres elementos básicos son idénticos, como se habrá observado, a los tres elementos que utiliza K. Bühler para describir el lenguaje y sobre los que basa su sistema de funciones del lenguaje. Sin embargo, en Voloshinov no tienen el carácter gramatical que les atribuye el lingüista alemán.

2. El grado de proximidad existente entre el héroe y el autor se expresa mediante el sistema personal gramatical de la narrativa, mediante el estilo y mediante la entonación en la enunciación. En otras palabras: la elección del género —narración en primera o tercera persona, lírica, drama, etc.— viene dada por la forma en que el autor siente a su héroe.

3. El destinatario-observador modifica la relación entre autor y héroe, aproximándose a uno o a otro. En el discurso científico el destinatario ocupa el nivel del autor. En la narración autobiográfica el destinatario es sentido como un juez por el autor, situándolo equidistante de héroe y autor. En la lírica clásica la relación de simpatía entre autor y destinatario es imprescindible. En los diálogos polémicos el destinatario se situaría junto al personaje que no representa el *alter ego* del autor. Como característico del Romanticismo, Voloshinov señala una alianza entre autor y héroe frente al destinatario.

Para entender mejor la propuesta de Voloshinov conviene situarla en el contexto de los debates que el formalismo ruso había suscitado en la década de los veinte. Según A. Ponzio, “La palabra en la vida y en la poesía” es ante todo una respuesta a las posiciones del marxismo vulgar que intentaban conciliar formalismo y marxismo. En concreto esa respuesta iría dirigida al libro de P. Sakulin (1925) *El método sociológico en la ciencia de la literatura*, que intentaba fundar dos niveles complementarios: un núcleo artístico inmanente, al que sería aplicable el método formal, y la acción causal del ambiente social extra artístico, al que sería aplicable el método sociológico marxista⁶. Con este esfuerzo crítico, Voloshinov no hace mas que completar el

⁶ A. Ponzio, en el prólogo a la edición italiana de Voloshinov (1930), extiende esta posición ecléctica de un sector de críticos marxistas a Bujarin y Trotsky. En el caso de Trotsky esta pretensión parece excesiva. La referencia a la polémica entre marxistas y formalistas que hace en *Literatura y revolución* expresa únicamente su opinión contraria al sociologismo simplista de la corriente marxista, sólo interesada en el contenido y despectiva con los problemas formales y manifiesta su idea —ambigua, si se quiere, pero irreprochable— de que la obra literaria debe ser entendida y juzgada por leyes literarias.

Roman Jakobson ha sido uno de los más firmes detractores de la concepción de formalismo y marxismo como dos corrientes en oposición irreductible. Testimonio de ello, son entre otros, el prefacio de la traducción francesa (1977) de Voloshinov (1929) y una entrevista publicada póstumamente en fecha reciente por la revista *Poétique* y traducida por *Quimera* núm. 66-67, 1987: 90-97.

abánico de la polémica metodológica que despliega en este momento el llamado círculo de Bajtín y que se completaría con el libro de P.N. Medvedev (1928), *El método formal en la ciencia de la literatura*, y con el del propio Voloshinov (1929), *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, contra el formalismo y contra la corriente saussureana que echaba raíces en la URSS con rapidez y profundidad, encabezada por V.V. Vinogradov.

Este contexto histórico reviste dos condicionantes para el desarrollo teórico de Voloshinov. El primero, su insistencia en el aspecto sociológico y metodológico de la argumentación. Es ésta una época de enorme efervescencia política —Lukács acaba de escribir su artículo “La actualidad de la revolución”—; se esperaban grandes avances del bolchevismo internacional y la euforia se contagiaba al terreno intelectual, donde la pureza marxista del método era el debate más urgente —Lukács abre *Historia y conciencia de clase* con un ensayo sobre el método. En textos posteriores de Bajtín notamos la ausencia de esta urgencia juvenil por el método. El segundo condicionante, el más trascendente, es que la concepción de la literatura de Voloshinov está centrada en el lenguaje poético —entendido aquí como lírico. La mayor parte de los ejemplos están extraídos de la poesía. El hecho de que la argumentación sea nítidamente sociológica y de ninguna forma gramatical es consecuencia de esta concepción “poética”. Esto es consecuencia de un ambiente cultural dominado por la vanguardia poética —el futurismo de los Mayakovsky y Esenin, y el simbolismo de Blok y Biely— y una polémica literaria que tiende a ocuparse en primer lugar de la lírica. Benveniste, Banfield, Hamburger y Martínez-Bonati han basado su caracterización de lo literario en la narrativa, que obviamente ha jugado un papel absolutamente prioritario en el panorama literario del siglo. Tampoco la decantación del modelo del lenguaje literario hacia la poesía constituye una limitación para la concepción bajtiniana de los géneros del discurso⁷.

⁷ Sobre la concepción del lenguaje poético como máxima expresión del lenguaje literario pueden recordarse las tesis de Jakobson y su función poética, producto del mismo horizonte teórico.

Aunque se puede replicar que lo poético para Jakobson va más allá de la poesía —algo que resulta absolutamente cierto—, no es menos cierto que poético para Jakobson es la *differentia specifica* de lo literario y que consiste en “el principio de equivalencia del eje de selección al eje de combinación” (Jakobson 1960:360 de la edición española) y que donde mejor se cumple este principio es en poesía. De hecho este artículo, “Linguística y Poética”, que empieza siendo una teorización sobre en qué consiste el lenguaje literario, termina en un repaso de problemas de técnicas poéticas. So-

A su muerte, ocurrida en 1975, Bajtín dejó sin publicar su ensayo titulado "El problema de los géneros del discurso", que fue incluido por sus discípulos en el libro editado en 1979. En este ensayo Bajtín describe dos grandes niveles en el lenguaje: el primero corresponde a lo que denomina "géneros primarios" y el segundo a los "géneros secundarios". Los géneros primarios ocupan el ámbito del lenguaje cotidiano e inmediato, exclusivamente oral. Los géneros secundarios ocupan el ámbito de lo cultural —los géneros literarios, políticos, científicos, informativos, etc.—, se desenvuelven preferentemente en el medio escrito y, en general, están más elaborados que los géneros primarios. Un enunciado concreto ha de adscribirse a uno de estos géneros y ha de emanar de un representante de un determinado dominio de la actividad humana —el niño, el profesor, el poeta, etc.—. Cada esfera de la utilización del discurso —el habla del niño, la política o la narrativa, por ejemplo— elabora sus tipos relativamente estables de enunciados y eso es lo que conforma cada uno de los géneros del discurso.

Existe una notable diferencia entre los géneros secundarios y los primarios. Los géneros secundarios están en permanente desarrollo, nutriéndose de dos fuentes: la primera, la interrelación estrecha —dialógica— entre sus diversos discursos, que gozan de una amplia autonomía —dentro del relativo conservadurismo que imponen los límites del género—; la segunda, la absorción y transformación permanente de los géneros primarios constituidos en el marco de un intercambio verbal espontáneo.

Además de esta diferencia genética, Bajtín señala también un aspecto diferenciador estructural: el papel reservado al receptor y a su discurso en el enunciado. Mientras que los géneros primarios se caracterizan porque sus enunciados hacen posible y suponen la necesidad y posibilidad de la réplica, dada la inmediatez del receptor, en los géneros secundarios no existe tal inmediatez, el otro está más distante y esa distancia es variable según el tipo de percepción dominante en el autor/hablante.

bre las limitaciones del sistema de Jakobson, Lázaro Carreter escribió este acertado diagnóstico:

Tal vez en la distinción entre una clase de lenguaje fungible y otro destinado a su reproducción literal, esté la solución de algunas dificultades en que hoy se halla el sistema jakobsoniano. Se trataría de afrontar previamente el estudio del *lenguaje literal*, entidad que hasta ahora no ha interesado a la lingüística, del cual, sin la menor duda, el *lenguaje literario* es sólo una variedad que debe ser definida dentro de aquél (Lázaro Carreter, 1975: 73).

En los géneros primarios esta relación hablante/interlocutor afecta directamente al acabado del enunciado amenazado por la réplica inmediata. El acabado del enunciado se determina por la ligazón indisoluble de tres aspectos básicos: *a)* la exhaustividad del tema del enunciado; *b)* el deseo, el querer decir del hablante; y *c)* las formas estables de estructuración del género. El deseo subjetivo entra en contacto con el tema-objeto, al que pone límites —muy precisos en el caso de los géneros orales—, y esa unión se expresa mediante la elección de un género determinado, unas formas estables y, a menudo, muy conservadoras que aseguran la nitidez en la expresión (por ejemplo, las órdenes). Por esto los géneros primarios resultan, al menos en apariencia, mucho menos evolucionados.

En los géneros secundarios la mediación respecto al interlocutor permite una flexibilidad enorme, lo que se traduce en una gama incomparablemente mayor de posibilidades para modificar el acabado de los enunciados. Mientras que el hablante en un género primario se enfrenta a la palabra en dos básicas dimensiones: la *palabra neutra* de la lengua, que no pertenece a nadie, y la *palabra en sí*, que utiliza en una situación concreta; para un locutor/autor de un género secundario podemos considerar tres tipos básicos de palabra: la *palabra neutra*, la *palabra en sí* y la *palabra ajena*, que se puede caracterizar como la que se percibe como perteneciente a otro⁸.

No trata con tanta precisión Bajtín la frontera de los géneros artístico-literarios de los demás géneros secundarios. Probablemente convencido de que esa frontera es un límite móvil que ha sufrido modificaciones a lo largo de la historia y que cualquier distinción formal está destinada a fracasar. Seguramente, también el hecho de la cierta diversidad entre los géneros artístico-literarios hizo pensar a Bajtín en la dificultad de reducir a una característica o grupo de características la literariedad, cuya presencia supondría una gramaticalización de los géneros. Ya hemos visto que esta diversidad ha producido dos modelos de lo literario: el poético en Voloshinov y Jakobson; el narrativo en Hamburger, Benveniste y sus seguidores.

Sin embargo, sí señala Bajtín elementos peculiares de los géneros artístico-literarios. Especialmente intenta describir dos elementos ca-

⁸ Los psicólogos mantienen con razón que el discurso siempre es ajeno, en el sentido de "adquirido". Pero desde el punto de vista del lenguaje la alteridad es interesante sólo en la medida que es percibida, esto es, consciente, porque es en el nivel de la conciencia en el que se producen lo fundamental de las relaciones dialógicas del enunciado (en la imitación de otros géneros, en el caso de la novela humorística, en la expresión de los personajes, etc.).

racterísticos: el estilo y la alteridad de los enunciados, esto es, un elemento textual y otro enunciativo. Ambos elementos son proyecciones de la composición del enunciado, que Bajtín define en tres elementos: el contenido temático, el estilo —la selección operada en los medios lingüísticos— y la composición sintáctica. De ahí se pueden deducir las características de los textos pertenecientes a géneros artístico-literarios.

En primer lugar, su contenido temático se rige por férreas leyes conservadoras. La historia de los temas no puede ser desconocida para los teóricos de la literatura. Cada género tiene sus temas correspondientes y una alteración relevante en el tema conlleva alteraciones relevantes en el género. Así Dashiell Hammett creó la *novela negra* al sustituir el enigma clásico de la novela policiaca por una sucesión de aventuras más o menos espectaculares.

En segundo lugar, la presencia del estilo individual se debe al distanciamiento de lo real, que apuntaba Voloshinov como característica del discurso literario, fundado en objetos no inmediatos. Además del estilo individual caracterizan a los géneros literarios sus correspondientes estilos de función. Unas funciones y condiciones determinadas producen un género concreto, basado en un tipo de enunciado relativamente estable desde el punto de vista temático, compositivo y estilístico. El estilo que se desprende de este género dado, está indisolublemente ligado a unas determinadas unidades temáticas y, sobre todo, a elementos compositivos: tipo de estructuración y acabado de un todo, tipo de relación entre el autor y los demás elementos del intercambio verbal. Del estilo de función depende la unidad de género de un enunciado.

Un fenómeno que marca poderosamente los géneros secundarios es el de la alteridad —o polifonía. La alteridad representa una analogía con el juego de réplicas del diálogo. En los géneros secundarios la inmediatez del interlocutor no es posible, pero su presencia se mantiene en el discurso con otras funciones. Su repercusión en la palabra es la posibilidad de absorber con mayor o menor grado de conciencia la palabra ajena, por parte del autor. Este fenómeno, presente en todos los géneros literarios, tiene su máximo desarrollo en los géneros narrativos, especialmente en la novela. Por el contrario, su incidencia resulta insignificante en la poesía, sobre todo en la lírica.

Como ya hemos expuesto más arriba, al hablar de Bajtín, caben diversos grados y fenómenos de la alteridad.

Una última dimensión, imprescindible para comprender el mecanismo de funcionamiento de los géneros del discurso, es la historia. Los cambios penetran en la lengua a través de los géneros del discurso.

so. Los géneros primarios, dada su posición inmediata a la realidad, registran con sensibilidad y flexibilidad el menor cambio en la vida social. Estos cambios son asimilados por los géneros secundarios —cuya labor de digestión de los primarios es constante—, que se encuentran en una permanente ampliación a costa de anexionarse capas del lenguaje popular (el lenguaje de los salones, de los círculos culturales influyentes, de la familia, etc.). Esta ampliación acarrea en todos los géneros la puesta en marcha de un procedimiento nuevo en la organización y acabado del conjunto verbal y una modificación del lugar reservado al interlocutor, lo que conduce a una reestructuración y renovación de mayor o menor amplitud del estilo-género.

En este proceso la frontera entre la estilística y la gramática —entre lo literario y lo lingüístico— es imperceptible. Desde el punto de vista del enunciado individual veremos fenómenos estilísticos, pero desde el punto de vista de la lengua veremos fenómenos gramaticales.

Desde el punto de vista metodológico, la dialéctica bajtiniana de los géneros del discurso trae importantes consecuencias. En primer lugar, el estudio del enunciado en cuanto unidad real del intercambio verbal debe permitir comprender mejor el estudio de las unidades de la lengua en cuanto sistema. En segundo lugar una visión reductora del abanico de los géneros del discurso conlleva el peligro de desnaturalizar el hecho lingüístico. Tomar por punto de referencia sólo los géneros primarios conduce ineludiblemente a trivializarlos. Un buen ejemplo de trivialización lo constituye la lingüística behaviorista. Ignorar la naturaleza del enunciado y las particularidades de género que marcan la variedad del discurso en cualquier dominio del estudio lingüístico lleva al formalismo y a la abstracción, desnaturaliza la historicidad de un estudio, debilita el vínculo que existe entre la lengua y la vida, en resumen, gramaticaliza el discurso. La concepción de Saussure del enunciado como una combinación absolutamente libre de las formas de la lengua, prescindiendo de los límites y condicionamientos de los géneros del discurso, está en el origen de las tendencias que en aras de la sistematicidad —esto es, de la gramaticalidad— han desposeído a la palabra de su entonación, de su sentido y de su función histórica.

F. Lázaro Carreter (1976b) ha llegado por otro camino a conclusiones muy próximas a las de Bajtín. Las posibilidades abiertas por Lázaro Carreter no han sido convenientemente exploradas. La oposición fundamental presentada por Lázaro Carreter sitúa el *lenguaje no literal* frente al *lenguaje literal*. Esta oposición no es idéntica a la oposición oral/escrito, pues en el caso de las cartas tenemos *lenguaje*

escrito no literal. El *lenguaje artístico* forma parte —una parte— del *lenguaje literal*, pero se reparte entre el lenguaje escrito y el lenguaje oral —la literatura oral. La diferencia entre los dos lenguajes es una diferencia *formal* y no *sustancial*. Si la diferencia fuera sólo la sustancia —los sonidos y las letras— sería irrelevante, pero el hecho de la existencia de dos formas es la prueba de que existen dos lenguas.

Para Lázaro Carreter entre los lenguajes literal y fungible o no literal hay algo más que diferencias de grado o cantidad:

Haber partido del supuesto de que sólo existían estas me parece un error continuado de la Poética, desde Aristóteles a Jakobson. Porque parece que en ambos lenguajes se produce un salto cualitativo. (Lázaro Carreter, 1980: 164)

El criterio clave que deslinda ambos dominios está basado en la *función poética* —si bien en su sentido más amplio—, a la que Lázaro Carreter ha dedicado un conocido ensayo (1975), por ello define la *literalidad* como expresión de la atención especial que el emisor presta a la técnica de cifrar⁹.

Esa “diferencia de grado” a la que alude Lázaro como patrimonio de los milenios largos de lingüística, no es sino una consecuencia de la indistinción entre enunciación y enunciado. Este criterio servía a Hamburger para distinguir también entre sujeto de la enunciación y sujeto de enunciado y más adelante veremos las consecuencias que aporta al estudio del lenguaje literario. Pero Lázaro Carreter, al igual que Bajtín, introduce este tipo de distinción al formular su concepto de *cierre* —en Bajtín, *acabado*. El *cierre* supone la consideración del lenguaje, no sólo desde el punto de vista de su resultado —el enunciado—, sino también desde el punto de vista del proceso —la enunciación. Una diferencia aparece entre el concepto de *cierre* y el bajtiniano de *acabado*, mientras el primero aparece como privativo del lenguaje literal, el segundo es común a ambos lenguajes. Lázaro compara el *cierre* con un esqueleto textual y por ello dice que el lenguaje fungible o no literal es “prácticamente invertebrado”. En Bajtín el *acabado* es consecuencia de la orientación dialógica del discurso y esto se da tanto en los géneros primarios —en el juego de réplicas— como en los secundarios.

En ambos teóricos, sin embargo, el *cierre* o *acabado* es una mani-

⁹ Lázaro Carreter, insiste, sin embargo, en que la función poética es sólo una “simple función estructurante —una más— entre las varias que conspiran a consolidar el mensaje, a perpetuarlo en sus propios dominios” (Lázaro Carreter 1980:189).

festación del *género*. La concepción del género es muy similar en Lázaro Carreter y Bajtín.

El mérito de la aportación de Lázaro Carreter radica en que, partiendo de las concepciones de Jakobson sobre el lenguaje, ha sabido superar sus limitaciones, constatando el doble plano del lenguaje: el de la lengua fungible y el de la lengua literal, con una autonomía que significa diferentes horizontes gramaticales y semánticos. Su acierto metodológico se expresa en su conclusión de que es previa la cuestión de determinar en qué consiste el lenguaje literal a la operación de describir elementos parciales de la lengua artística.

Desde la perspectiva de la dualidad de lenguajes-géneros, las demás construcciones teóricas parecen más lógicas que lingüísticas¹⁰.

Paralelamente, A. García Berrio (1979) ha propuesto el concepto *literaridad*, en una orientación que parte de propósitos no muy distantes y que recientemente ha matizado y profundizado (García Berrio 1989: 51-58).

La descripción del sistema enunciativo de Voloshinov, compartiendo una raíz común con Bajtín, mantiene una orientación más estética que lingüística. Las aportaciones de Benveniste, Banfield y Martínez-Bonati se limitan —como veremos— a notas parciales de las diferencias entre algunos tipos de enunciados que conviene ver a la luz de una teoría de conjunto. Las diferencias entre la exposición bajtiniana y la de Voloshinov quedan explicadas por las limitaciones históricas ya reseñadas. Fuera de la escuela de Bajtín una explicación

¹⁰ La posición más extrema la conforman las teorías de Derrida —que junto a la obra de Paul de Man han dado origen a la corriente crítica denominada *deconstrucción*. Derrida (1967) ensaya un modelo de interpretación del pensamiento occidental en términos de las relaciones entre escritura y habla. Partiendo de la idea socrática, expuesta en *Fedro*, de que la escritura es apariencia de sabiduría, pero no verdad, concibe una metafísica de la presencia que se manifiesta en el habla. Frente a la escritura, que encarna las formas de ausencia —el olvido, la exterioridad, la apariencia, la imagen—, el habla significa presencia, es ostensiva y contextual, y refiere una situación individualizada. El hablante se hace cargo de sus propias palabras, puede mejorarlas, discutir las, matizarlas. En la escritura esto no es posible.

Según Derrida esta concepción de la interioridad frente a la exterioridad ha dominado la historia e incluso ha producido la idea del mundo: una idea que se base en la oposición de lo interior a lo exterior, de lo material a lo espiritual, de lo ideal a lo no ideal, de lo universal a lo no universal, de lo transcendente a lo empírico, de arriba —el cielo— a abajo —el mundo terrenal.

La trampa metafísica de la división del mundo entre un arriba y un abajo es la consecuencia y el triunfo de la división del lenguaje en voz o habla y escritura; en otras palabras, la concepción metafísica de la presencia que gobierna la historia confina la escritura a una función instrumental y secundaria, la concepción de la simple traducción del habla plena. Superar —deconstruir— esa trampa metafórica es el objeto de la deconstrucción.

coherente del sistema de la enunciación ha sido abordada de modo integral por Hamburger y su argumentación gira en torno a conceptos ontológicos que descienden al terreno lingüístico para marcar exclusiones categoriales. El objetivo teórico inicial de Hamburger es encontrar un objeto lógico y un terreno entre la lógica y la gramática. De la opción enunciado/enunciación se sirve para establecer la triple diferenciación en el sujeto lógico, sujeto gramatical y sujeto de la enunciación, para, a partir de ahí sustituir el terreno lingüístico por el lógico —la medición del grado de objetividad. Este modo de proceder evidencia una habilidad teórica indiscutible, pero reduce la realidad del enunciado a su valor lógico. En la práctica se presta a las exclusiones tajantes e injustas, tan poco gratas a lingüistas y críticos literarios posteriores, que, aún en los casos que reconocen su influencia, prefieren desconocerlas —la marginación de la lírica y de la narrativa en primera persona del terreno de la ficción, por ejemplo.

A pesar de la fugacidad con que hemos pasado por el problema de la definición del discurso literario —en el apartado siguiente tendremos ocasión de profundizar en aspectos parciales—, podemos extraer dos conclusiones de suma importancia para una investigación literaria:

a) No basta con afirmar la especificidad del discurso literario. Una estilística de la lengua es necesaria y posible, pero para ser productiva debe partir de que un enunciado pertenece necesariamente a un género y debe basarse en la comprensión de la diversidad de los géneros del discurso. En palabras de Lázaro Carreter, hay que afrontar la literariedad antes de tal o cual rasgo literario.

b) Pero una comprensión de la enunciación literaria puramente lógica conlleva riesgos doctrinarios de exclusiones. La selección de criterios lógicos suele resultar, de hecho, una imposición, que se torna de inmediato en restricción del objeto de estudio. Este error se da en el estructuralismo lingüístico-literario y se repite en concepciones de la enunciación de carácter lógico.

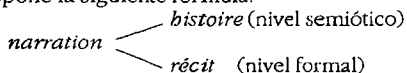
Ciertamente, podíamos haber dedicado a este apartado un mayor esfuerzo. Con todo ha ocupado nuestro interés por un espacio demasiado largo, si tenemos en cuenta su relación con el tema que nos ocupa. Sin embargo, damos por bueno este esfuerzo, a la vez falto de exhaustividad y prolongado, pues sin una orientación adecuada de los problemas de la literariedad —y el tema de las técnicas reproductoras del discurso ajeno es una de sus cuestiones centrales— difícilmente puede haber una aportación interesante en cualquiera de sus aspectos.

Partiendo de las dos conclusiones extraídas del apartado anterior, habremos de poner especial atención a la especificidad del discurso literario —y, más en concreto, el discurso narrativo, que es el que aquí nos ocupa. La dimensión narrativa del discurso ha sido caracterizada en términos lingüísticos por Banfield (1982: 18-19). Benveniste (1966) y Weinrich (1964), entre otros, pero también por una vía fenomenológica por Martínez-Bonati (1960/1983: 51-80), e, incluso, por una vía mixta, filosófica y lingüística por Hamburger (1957: 30 y ss.). La concurrencia de estos esfuerzos investigadores sobre el discurso narrativo ha puesto al descubierto problemas lingüísticos ya clásicos: el desdoblamiento de sujetos discursivos, la voz dual, el tiempo, etc.

Los lingüistas han observado la especificidad del discurso narrativo. Benveniste (1966) y Hamburger (1957) —y Weinrich (1964) posteriormente— han observado importantes diferencias de comportamiento entre tiempos verbales según se encontrasen inmersos o no en textos narrativos.

Benveniste organiza dos sistemas de enunciación: el del discurso, que admite todos los tiempos menos el aoristo, y el histórico, que sólo admite aoristo, imperfecto y pluscuamperfecto (Benveniste 1966: 238 y ss.). En ambos casos un tiempo verbal —pretérito épico en Hamburger y aoristo en Benveniste— marca la frontera entre dos tipos de discurso. La distinción de Benveniste *discours/histoire*, de menor alcance teórico, ha tenido, en cambio, una proyección práctica mucho mayor. La distinción de Hamburger se ha resentido de su estrecha concepción de la ficción narrativa, que, como se sabe, excluye la narración en primera persona —según ella no cumple al completo los requisitos de la ficción. Esta distinción básica ha suscitado no poca polémica, lecturas equívocas y algunas correcciones¹¹. La

¹¹ Entre las confusiones cabe citar la que ha suscitado la distinción de Genette (1972) entre *histoire/récit/narration*. *Histoire* es el conjunto de hechos relatados. *Récit* es el discurso narrativo —oral o escrito. Y *narration* es el acto real o ficticio que produce ese discurso —la enunciación. Para comprender mejor la relación entre los tres elementos Genette propone la siguiente fórmula:



Es evidente que la oposición *histoire/récit* no se corresponde en ninguno de sus términos con la oposición similar de Benveniste.

corrección más notable quizá sea la de Banfield (1982) que opone *discourse/narration*, concebidos como una doble función del lenguaje: la primera, *discurso*, representa el modelo de la comunicación, estructurado por la oposición Yo/Tú; la segunda, *narración*, representa el mundo no comunicativo caracterizado por la ausencia del Tú. Con ello pretende Banfield oponer frases de discurso a frases narrativas y organizar una teoría de la enunciación: *unspeakable sentences* frente a frases comunicativas y expresivas.

Esta pretensión de deducir de esta oposición una teoría de la enunciación no es ajena a Benveniste, que señala repetidas veces que, en la actualidad, *histoire* es sinónimo de escrito, y a su escuela, que utiliza este término como indicador de narración.

Otro tanto podemos decir de Hamburger, cuyo esfuerzo va dirigido a conseguir una distinción lingüística diáfana entre los enunciados ficticios y los enunciados reales. Para la estudiosa alemana, la frontera entre ficción y no-ficción estriba en la ausencia/presencia de un sujeto de la enunciación real. La ausencia de un sujeto de la enunciación real es el elemento estructural esencial que define un mundo ficticio (Hamburger 1957:124). El concepto de *ficción* en Hamburger abarca la narrativa en tercera persona, el género dramático, el género cinematográfico y algunas formas mixtas —la narración en primera persona, la balada, etc.— y se opone al género lírico, que considera un producto de enunciados reales. Hamburger define la ficción narrativa por la pérdida de significación temporal del pretérito épico, además de otros fenómenos como el presente histórico y el discurso indirecto libre (Hamburger 1957:60 y ss.)

Hacia una teoría de la enunciación se encamina también F. Martínez-Bonati (1981), que opone el “habla fundamental” (el *discours* de Benveniste) y el discurso narrativo, caracterizado por la doble dimensión *showing/telling* y formado por varias transposiciones (deíctico-temporales, citas, estilo indirecto libre). Anteriormente habría definido el discurso narrativo por la lógica de su frase fundamental: la frase mimética es una “frase apofántica (aseverativa) de sujeto concreto-individual” (Martínez-Bonati; 1960/1983: 53).

El común denominador de las posiciones de Hamburger, Benveniste, Martínez-Bonati y Banfield es una tendencia a la gramaticalización. Los cuatro oponen dos formas de discurso que corresponden al habla cotidiana y a la narración. La distancia entre ambas formas viene marcada por la formulación de una oposición gramatical de carácter deíctico-temporal. La proximidad de las distintas claves nos hace pensar en la necesidad de una reformulación del sistema deíctico de un lado y en la tendencia a gramaticalizar la cuestión de los géneros

del discurso por otro. Dejamos el problema del sistema personal para más adelante y veamos ahora la cuestión de la *voz dual*, rasgo que adquiere perfiles propios en el discurso narrativo.

LA VOZ DUAL

El sujeto de la enunciación adopta diferentes posiciones según el género del discurso que practique. Y, sin duda, el género en el que pone al descubierto de forma más clara sus virtualidades es el discurso narrativo, en cuyas realizaciones históricamente recientes presenta problemas con un alto grado de complejidad —en general, los que caen bajo el epígrafe de la *voz dual*. ¿Por qué sucede esto en el discurso narrativo? Pueden formularse dos hipótesis. La primera es que, al ser un discurso escrito, resulta un discurso más elaborado y fijado —literal—, sobre todo si tenemos en cuenta su función estética. La segunda es que, dentro de los discursos de ficción, es el que, en mayor medida, confronta un discurso ajeno personalizado —el discurso de los personajes— con el discurso del autor, lo que produce interacciones entre ambos discursos y pone de manifiesto vertientes que en otros géneros pasan frecuentemente desapercibidas. Desde un punto de vista evolutivo, el discurso narrativo es el discurso artístico-literario que se ha visto obligado a hacer un mayor esfuerzo de puesta en funcionamiento de unas leyes lingüísticas específicas y que lo definen entre los géneros artístico-literarios. Así como la lírica, el teatro o, incluso, el cine pueden utilizar leyes de discurso provenientes del discurso oral con determinadas variantes, esto no es posible en el discurso narrativo, que presenta las leyes discursivas más distantes de la comunicación oral habitual.

Entre los efectos que produce la posición específica del sujeto de la enunciación en el discurso narrativo cabe señalar la disociación de su papel de *enunciador* de su función cognitiva. Por esto en lo sucesivo hablaremos de *enunciador* —o sujeto enunciativo— y *sujeto cognitivo* para designar las dos realizaciones del sujeto de la enunciación en el discurso narrativo. El *enunciador* —o sujeto enunciativo— actúa sobre la elección y organización de elementos lingüísticos; el *sujeto cognitivo* —o de conciencia— actúa sobre el contenido temático del discurso. Ricoeur (1986) explica esta doble dimensión del discurso hablado en términos de discurso como hecho y discurso como significación.

La distinción entre sujeto de la enunciación y sujeto cognitivo tiene dos posibles justificaciones. Una es la evidencia de que hay frases

narrativas que exigen la pregunta ¿quién habla? y frases que exigen la interrogación ¿quién ve? o ¿quién sabe? Unas frases expresan discurso, otras imágenes. A este primer nivel de justificación pertenecen las divisiones categoriales de Genette, Stanzel (1979) y Ricoeur (1984). La segunda es una justificación más profunda: una justificación lingüística. La explicación lingüística de esta distinción tiene su origen en el doble componente del discurso interior. En efecto, el discurso interior es a la vez un producto acústico y un producto semántico. Cuando el discurso interior se verbaliza su realización parece consistir en significados puros; el componente semántico es hegemónico. Sin embargo, cuando el discurso interior no se verbaliza, puede resultar hegemónico el componente acústico —las imágenes acústicas—, generándose un pensamiento verbal. La descomposición del YO ha dado lugar a formas narrativas construidas sobre la base de estos componentes del discurso interior: el acústico produce el discurso; el semántico, las imágenes narrativas. Esta distinción entre los dos componentes del discurso interior se debe a Vygotski (1934), a quien debemos la mejor concepción de este fenómeno¹².

Vamos a ver el doble plano del YO sobre un ejemplo narrativo. Se trata de un fragmento extraído de un prólogo de Carlos Fuentes a una novela de M. Kundera. En él, Fuentes cuenta autobiográficamente un encuentro entre ambos. El párrafo que nos interesa refiere la réplica de Kundera a una observación geográfica de Fuentes, el narrador, en discurso indirecto libre —el tipo que llamaremos más adelante *voz narrada* en narrativa personal—:

No, Europa Occidental no; Kundera brincó cuando empleé esta expresión ¿No había visto yo un mapa del continente? Praga está en el centro, no en el este de Europa;...¹³.

Si este párrafo lo analizásemos con los criterios tradicionales de la lingüística de que YO es un sujeto enunciativo tendríamos algunos problemas de comprensión en la lectura; en cambio, nos ahorraríamos los problemas lingüísticos. A la pregunta ¿quién habla? respon-

¹² La prueba de la existencia de ambos componentes la encuentra Vygotski en el discurso egocéntrico de los niños, primer estadio del discurso interior. Cuando el niño empieza a hablar articula una sola palabra, pero le adjudica un significado global. El aprendizaje consiste en ir acumulando palabras a las que se les adjudica significados cada vez más parciales; procede así el niño de lo particular a lo general en el nivel acústico y de lo general a lo particular en el nivel semántico.

¹³ Se trata del prólogo de Carlos Fuentes a la novela de Milan Kundera, *La vida está en otra parte*. Seix Barral, Barcelona, 1985 (segunda edición). La cita es de la pág. X.

deríamos: Fuentes. A esta lectura están condenados Benveniste y Tarnir (1976), entre otros. Bajtín, en cambio, leería dos entonaciones diferentes: la de Kundera, de rechazo, y la de Fuentes, de sorpresa. Si el párrafo lo leyera Ann Banfield nos diría que se da en él "un divorcio entre HABLANTE y SELF" (Banfield 1982:128). Con ello nos quiere decir que el HABLANTE (Fuentes) habría cedido su SELF —sujeto de conciencia— al interlocutor (Kundera). Desde nuestra posición tenemos un hablante-narrador (Fuentes); en las frases subrayadas tenemos un enunciador, que es Kundera —él es quién formula las frases y a él le pertenecen esos enunciados, que al narrador le son ajenos—, pero esos enunciados nos son dados por el narrador sin abandonar su posición de privilegio, oídos, —en discurso indirecto libre—, esto es, con un sujeto cognitivo que es "correferencial" con Fuentes. He aquí un fenómeno de *voz dual*, unos enunciados que tienen dos sujetos: uno, enunciativo (Kundera); otro, cognitivo (Fuentes). Esto es posible en el marco de un enunciado narrativo¹⁴.

Un paso más en la lectura consiste en observar que la interacción entre los dos sujetos aporta un sentido radicalmente distinto a esos enunciados sobre el resto del discurso. Ese sentido puede representar una amplia gama de posibilidades según que los dos sujetos se orienten en una misma dirección —con lo que se produce una identificación apreciativa entre ellos—, o bien se orienten en sentido contrario —con lo que se produce una polémica, ironía, burla, etc., dependiendo del contenido temático del enunciado. En este caso ambos sujetos —cada cual con su propia entonación— parecen orientarse en el mismo sentido (Fuentes está de acuerdo con Kundera).

Veamos ahora otro caso, esta vez en un marco de narrativa en tercera persona. El aspecto fatigado y sudoroso de Petra, la criada, despierta la animadversión y la curiosidad de Ana Ozores, la Regenta:

Ana sin saber por qué, sintió un poco de ira. "*¿Cómo serían aquellos amores de Petra y el molinero? ¿Qué le importaba a ella ...?*" Pero la manera de mirar a Petra (...) revelaba una curiosidad que quería ocultar en vano la Regenta. "*¿Qué había hecho en el molino aquella mujer?*" Este pensamiento baladí, obsesión estúpida que era casi un dolor, absorbía toda la atención de Ana, a su pesar

(*La Regenta*, I: 414).

¹⁴ Naturalmente este ejemplo —y otros muchos a los que luego dedicamos un capítulo— desautoriza la prohibición de Hamburger —compartida por N. Tarnir, entre otros—, de que el discurso indirecto libre y las marcas de ficcionalidad aparezcan en narrativa personal.

No tenemos narrador en esta novela, se trata de una narración en tercera persona, pero las líneas subrayadas y entrecomilladas, aun en su forma enteramente narrativa, tienen un claro enunciador: Ana Ozores. Esto resulta evidente para su autor, que las ha entrecomillado —lo que no resulta en absoluto frecuente. Pero la deixis de esas frases es completamente narrativa; la tercera persona sustituye a la primera (*le, ella, aquella* están por *me, mí, esta*) y las formas verbales remotas (*serían, importaba, había hecho*) sustituyen a sus correspondientes irremotas (*serán, importa, ha hecho*). Por lo demás, estas frases pertenecen en su tema, en su sintaxis y en su selección léxica enteramente a Ana Ozores. La narración se ha apropiado gramaticalmente del discurso del personaje. Con ello el sujeto cognitivo del autor penetra en el enunciado personal, debilitando el sentido semántico originario —esa curiosidad, mitad molesta, mitad ingenua, de Ana— mediante la caracterización —*obsesión estúpida*—, basada en el conocimiento de las respuestas a tales interrogaciones —no sólo sabe el sujeto cognitivo por qué visita Petra al molinero, sino también por qué Ana está molesta con Petra. Pocos lingüistas dudarían en caracterizar las frases de Ana como discurso indirecto libre. Banfield vería, además, el sujeto de conciencia del personaje en estas frases. Bajtín daría una explicación de la doble entonación próxima a la que hemos ofrecido. Y, finalmente, nuestra interpretación da paso a la lectura de los elementos lingüísticos que permiten esa doble entonación: el enunciador, que corresponde al personaje; y el sujeto cognitivo, que corresponde al autor.

ESTRUCTURALISMO Y NARRACIÓN

En la actualidad la referencia al artículo de Nomi Tamir (1976) "Personal Narrative and its Linguistic Foundation", considerado como la puesta al día de estas cuestiones, parece obligada, debido a la alta consideración que han otorgado a este trabajo estudiosos como Genette, McHale y Banfield, entre otros. El punto de partida de Tamir son las oposiciones del sistema personal que establecen Benveniste¹⁵

¹⁵ Benveniste (1966) establece, como buen saussureano, un sistema de oposiciones:

Une théorie linguistique de la personne verbale ne peut se constituer que sur la base des oppositions qui différencient les personnes; et elle se résu-mera tout entière dans la structure de ces oppositions. (págs. 227-8)
Ainsi, les expressions de la personne verbale sont dans leur ensemble organisées par deux corrélations constantes:

y Jakobson¹⁶. De ellas deduce una concepción —tradicional— que ofrece la misma escasa flexibilidad que las que sirven de referencia:

El sentido general de la palabra YO, así pues, es su referencia al destinador, o productor, del enunciado. (Tamir, 1976: 405)*

una frase (y, por tanto, el conjunto del discurso) no puede contener dos hablantes o dos interlocutores separados. (Tamir, 1976: 409)**

Tamir admite que se suelen encontrar dos tipos de confusiones en los trabajos sobre las personas gramaticales: la confusión de enunciado/enunciación y la de voz/focalización. Sobre la explicación tradicional de ambas parejas (versiones de Jakobson y Genette, respectivamente) Tamir expone su planteamiento: la oposición discurso personal/discurso impersonal (*personal discourse/non personal discourse*). La distinción entre los discursos puede aplicarse a la narrativa porque:

Lo narrativo es un discurso, aunque complejo y extenso. (Tamir, 1967: 419)***

1. *Corrélation de personnalité* opposant les personnes *je/tu* à la non-personne *il*;
2. *Corrélation de subjectivité*, intérieure à la précédente et opposant *je* à *tu*. (1966: 235).

¹⁶ Jakobson 1957 da la siguiente clasificación de las categorías verbales:

TENTATIVA DE CLASIFICACIÓN DE LAS CATEGORÍAS VERBALES

Para clasificar las categorías verbales en dos grupos hay que tener en cuenta dos distinciones básicas:

- 1) el discurso en sí (^d), y su temática, la materia relatada (^r);
- 2) el hecho en sí (H), y cualquiera y cada uno de sus participantes (P), ya "activo", ya "pasivo". Por consiguiente, se impone distinguir cuatro elementos: un hecho relatado (H^r), un hecho de discurso (H^d), un participante en el hecho relatado (P^r) y un participante en el hecho discursivo (P^d), ya sea destinador o destinatario (pág. 312 de la edición española, Planeta, Agostini 1985)

(P^r/P^d) La persona caracteriza a los participantes del hecho relatado con referencia a los participantes del hecho discursivo. Así la primera persona señala la identidad de un participante de un hecho relatado con el ejecutor del hecho discursivo, y la segunda persona, la identidad con el protagonista pasivo actual o potencial del hecho discursivo (*Ibid.* pág. 314).

* The general meaning of the word "I", then, is its reference to the addresser, or the producer, of the speech event. (Tamir 1976: 405)

** A sentence (and by implication a whole discourse) cannot contain two speakers or two separate addressees. (Tamir 1976:409)

*** The narrative is a discourse, though a complex and prolonged one. (Tamir, 1976: 419)

Así establece la narrativa personal y la narrativa impersonal —según el tipo de discurso dominante en cada una. El discurso personal se caracteriza por la presencia del *yo hablante* y/o el *tú interlocutor*; por ello, la narrativa personal se caracteriza por estar dominada por los participantes en la enunciación y la enunciación misma. El discurso impersonal no muestra rasgos de formas personales y en la narrativa impersonal no se detecta narrador (hablante) ni interlocutor¹⁷. Sin embargo, Tamir suaviza su planteamiento, temerosa de incurrir en radicalismos como los de Hamburger. Por eso, presenta la narrativa personal y la narrativa impersonal como dos polos de una escala que admite posiciones intermedias como la narración en segunda persona, que asocia al interlocutor. Y en vez de asumir la posición de Hamburger sobre el narrador inventa otra categoría: *el grado cero del narrador*, menos comprometida que afirmar lisa y llanamente que el narrador no existe, pues, como ella misma justifica, su posición es funcional y no ontológica. Tampoco comparte las posiciones de Hamburger sobre la narrativa personal y para ilustrar su posición propone esta fórmula:

$$\frac{SE_0 (SE_n - se-)}{se_0} \quad (\text{Tamir 1976: 423})$$

donde SE_n representa la enunciación del narrador —que es a la vez el enunciado del autor—; SE_0 es la enunciación del autor, que, al no darse en lenguaje material, tiene por signo el cero; y se es el enunciado del narrador. Esta fórmula admite la variante sencilla —sin tener en cuenta el doble plano realidad/ficción— $SE=se$, esto es, el productor de la enunciación ficticia es a la vez sujeto de los hechos narrados. Ciertamente, Tamir ni discute en profundidad el concepto de *ficción* de Hamburger, ni critica su negativa a contemplar signos de ficción en la narrativa personal, —aunque tiene una posición más flexible aceptando la posibilidad de introducir discursos de otros personajes en un segundo nivel¹⁸. Lo fundamental de las características de la

¹⁷ Tamir prosigue su definición con fórmulas que contradicen abiertamente a Hamburger:

It serves mainly to convey facts, not attitudes, and is often described as "objective". (Tamir 1976:419)

La actitud de Hamburger negándose a identificar narración con objetividad y no limitando el contenido de los enunciados de ficción resulta mucho más acertada.

¹⁸ Sin embargo sigue pensando que el discurso indirecto libre sólo es posible en la narrativa impersonal.

narrativa personal para Tamir es su carácter de acto comunicativo. Este carácter se materializa en un doble plano: el carácter de *acto* de su discurso, que le permite hablar de función actualizadora —*performative*— y no de referencial, y la presencia de un interlocutor (*Addressee*) correlato del narrador y esencial para establecer el acto de la comunicación. Esta figura no es posible en la narrativa impersonal con grado cero de narrador. Este interlocutor forma parte de la novela y no debe confundirse con un lector virtual.

En resumen, Tamir manifiesta una voluntad más sintético-ordenadora que exploradora. Se limita a hacer compatible la tradición crítica con los fundamentos lingüísticos más evidentes de Hamburger. Sin embargo, como demuestran las múltiples referencias en trabajos recientes —Genette, Bal, Banfield, McHale, Cohn, etc.—, su trabajo es el mejor exponente del grado actual de comprensión del sistema personal y gramatical y sus relaciones con la narración y el sujeto de la enunciación.

LA ENUNCIACIÓN NARRATIVA

En la tipología de Benveniste podemos observar que las correlaciones de personalidad y subjetividad se ajustan a lo que él mismo llama discurso. Pero ambas correlaciones tienen un funcionamiento distinto en la narración (*histoire* en Benveniste) que podemos definir así:

1. Correlación de personalidad: YO y ÉL son personas narrativas frente a Tú que no lo es nunca.
2. Correlación de subjetividad: en contextos narrativos con YO el sujeto de la enunciación es la primera persona¹⁹. En contextos narrativos sin YO —narrativa impersonal— el sujeto de la enunciación puede ser la tercera persona —el discurso indirecto libre.

En la tipología de Jakobson también podemos expresar este fenómeno. Jakobson expresa la categoría *persona* con la fórmula (P_r/P_d) que significa la caracterización de los participantes en el enunciado en relación con los participantes en la enunciación. Nosotros podemos formular la categoría inversa, *persona narrativa* (P_d/P_r), que expresaría la relación de los participantes en la enunciación —sujeto y destinatario— con las personas del enunciado. Si el enunciado ana-

¹⁹ Posteriormente veremos que en secuencias de discurso indirecto libre en el marco de narrativa personal el sujeto de la enunciación es también la tercera persona.

lizado pertenece al discurso tendremos $P^d=Pr$, pero si el enunciado es narrativo entonces tendremos indistintamente $S^d=Pr$ (siendo S^d sujeto de la enunciación si estamos en narrativa personal, y $S^d=Pr$ si estamos en narrativa impersonal). En cambio en un enunciado narrativo en ningún caso tendremos $D^d=Pr$, siendo D^d el interlocutor-destinatario (*addressee*). En el discurso en cambio S^d y D^d se corresponden con Sr y Dr , esto es, con la primera y segunda persona²⁰.

Con las anteriores observaciones podemos pasar a trazar un cuadro general del sistema personal en la narración. Hemos de tener en cuenta que la característica fundamental de las personas en la narración es la de poder presentar sus diferentes posiciones enunciativas por separado, esto es, podemos tener un narrador —una primera persona— sin enunciador —como hemos visto algunas páginas más atrás en el caso de C. Fuentes—; o bien, al revés, un enunciador sin primera persona —como vimos en el ejemplo de *La Regenta*.

En el caso de la primera persona podemos encontrar en discurso narrativo tres realizaciones enunciativas que poco tienen que ver entre sí —aunque Genette opine lo contrario.

La primera realización es la aparición del YO-autor en narración impersonal. El ejemplo más conocido es el cervantino "En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no *quiero* acordarme ...". Este YO es la voz del autor. Nunca se identifica, pues la identidad es innecesaria ante la autoría del libro. Las intervenciones del autor en el relato en narrativa impersonal son un rasgo arcaizante. Son frecuentes en todas las literaturas hasta finales del siglo XIX. Esa primera persona pone de manifiesto un sujeto de la enunciación. Cuando las opiniones del autor no incluyen la intervención de la primera persona explícitamente tenemos un sujeto cognitivo, que resulta de una proyección del sujeto de la enunciación real. Una de las manifestaciones más relevantes de este fenómeno es el discurso indirecto libre —volveremos sobre este punto más adelante.

La segunda realización enunciativa de la primera persona es la del narrador de una narración personal (*Ich-Erzählung*). Este narrador puede ser enunciador —no lo es en los casos de discurso indirecto libre— y es siempre sujeto cognitivo. Como hemos visto en el ejem-

²⁰ Esta inversión de las fórmulas lingüísticas de Jakobson está legitimada por el uso que de ella ha hecho Genette (1972). En efecto, las categorías narratológicas de modo, voz y aspecto de Genette se basan en definiciones gramaticales invertidas en sentido narrativo. Si a esto añadimos la correspondencia de las definiciones de Jakobson y de sus etiquetas con las de Genette veremos íntegra la dimensión del calco. Este calco no aparece reconocido ni en Genette (1972) ni en Genette (1983).

plo de Fuentes, el enunciador que, en principio, conlleva este narrador puede dejar paso a otro enunciador procedente de un personaje interlocutor. El sujeto cognitivo de un narrador personal admite otras dos posiciones enunciativas —Cohn (1978:143-4) distingue entre *narrating self* y *experiencing self*, siguiendo a Spitzer— según sitúe su *ahora* en el pasado o en el presente. Un ejemplo clásico de esta alternativa lo tenemos en las digresiones del *Guzmán de Alfarache*, digresiones de carácter moral, que tienen su *ahora* en el presente, frente al resto de la narración, que tiene su *ahora* en el pasado. Hasta finales del siglo XIX, el sujeto cognitivo con *ahora* en el presente expresa la voz del autor y no la del personaje, que se caracteriza por mantener su *ahora* en el pasado. En el siglo XX esta cuestión adquiere una mayor complejidad, siendo frecuente la interacción del *ahora* en el presente con el *ahora* en el pasado. Este fenómeno está especialmente ilustrado en la novela feminista anglosajona y en la que ha aparecido en las últimas décadas en España —tanto en español como en catalán.

La tercera posibilidad que nos plantea la primera persona es la del *tú autorreflexivo*. El *tú autorreflexivo* no es una segunda persona. Ya el mismo adjetivo *autorreflexivo* indica que se trata de un YO. Hay dos razones para no considerarlo una segunda persona. La primera es que cualquier lector de novelas sabe que el *tú* de los monólogos de Artemio Cruz se refiere al propio Cruz. El contenido temático —sólo puede aparecer esta variante personal en contextos de pensamiento, monólogos citados y autónomos—, es una marca indeleble de este carácter. La segunda razón es que, en el discurso narrativo, no hay lugar para la segunda persona, como ya hemos apuntado más arriba al revisar las correlaciones benvenisteanas. La explicación de este fenómeno hay que buscarlo en el desplazamiento de la subjetividad hacia el dominio de la tercera persona, lo que obliga a fundir las propiedades de la segunda en el dominio de la primera persona. Obsérvese, por último, que el *tú autorreflexivo* es un discurso —en el sentido benvenisteano— sólo posible en la narración, por su contenido temático. El caso del *tú autorreflexivo*, un fenómeno literario moderno, escenifica la crisis abierta en el interior del YO, presentada como un enunciador “enfrentado” a un interlocutor que toma el puesto de su sujeto cognitivo. El *otro* se ha instalado en el YO.

La tercera persona se caracteriza en el discurso narrativo por representar el papel del *otro*. Se comporta también de manera diferente según se trate de narrativa personal o narrativa impersonal. En la narrativa impersonal, la tercera persona adopta tres posiciones enunciativas: la más común de no-narrador —o grado cero de narrador—, la de enunciador —en los casos de discurso indirecto libre—

y, por último, la de sujeto cognitivo —en los casos de discurso oculto en la narración (en una terminología más extendida: narración desde el punto de vista del personaje).

El no-narrador —o grado cero del narrador— significa la ausencia de personaje narrador. Esta es la forma clásica de la narrativa impersonal, tal como hemos visto en el ejemplo de *La Regenta*.

El enunciador corresponde siempre a un personaje, del que se nos ofrece su discurso en forma narrada. En el ejemplo de "Clarín", se trata de Ana Ozores. El hecho de que, junto a este enunciador, aparezca un sujeto cognitivo que procede del autor produce una interacción entre ambos sujetos que percibimos como la llamada *voz dual*.

La tercera posición que podemos encontrar en una tercera persona en narrativa impersonal es la del sujeto cognitivo. Este es el fenómeno que Cohn (1978) denomina *figural narration* y Stanzel (1979), *Reflektorfigur*. Según Cohn domina las narrativas europeas y norteamericana de este siglo. Cela es un maestro en el uso del discurso oculto en la narración. Veamos un ejemplo:

Victorita lleva ya mucho rato llorando y en su cabeza los proyectos se atropellan unos con otros: desde meterse a monja hasta echarse a la vida, todo le parece mejor que seguir en su casa. Si su novio pudiera trabajar, le propondría que se escapasen juntos; trabajando los dos malo sería que no pudiesen reunir lo bastante para comer. Pero su novio, la cosa era bien clara, no estaba para nada más que para estarse en la cama todo el día, sin hacer nada y casi sin hablar. ¡También era fatalidad! Lo del novio, todo el mundo lo dice, a veces se cura con mucha comida y con inyecciones; por lo menos, si no se curan del todo, se ponen bastante bien y pueden durar muchos años, y casarse, y hacer vida normal. Pero Victorita no sabe cómo buscar dinero. Mejor dicho, sí lo sabe, pero no acaba de decidirse; si Paco se enterase, la dejaría en el momento, ¡menudo es! Y si Victorita se decidiese a hacer alguna barbaridad, no sería por nada ni por nadie más que por Paco. (...)
(*La colmena*, 293).

En esta secuencia, algunas frases, las que llevan el verbo en imperfecto, admiten su interpretación como discurso indirecto libre —*monólogo narrado*, según veremos más adelante. Esta lectura no es viable para el resto del texto por varios motivos. En primer lugar, porque la presencia reiterada del apelativo *Victorita* no es posible en el discurso indirecto libre y, mucho menos con ese diminutivo —el discurso indirecto libre admite únicamente la traslación del pronombre YO a Él. En segundo lugar, por la abundancia de frases con verbo en presente, que también contraviene las traslaciones verbales del

discurso indirecto libre. En todo caso, estas frases podrían ser consideradas voces del personaje en discurso directo, pero no hay ninguno de los indicios que suelen acompañar estas citas —verbos *dicendi* u otras marcas semánticas o sintácticas. La reiteración del apelativo y la presencia de verbos en presente e imperfecto serían indicios de pensamiento no reflexivo (*sentences representing non-reflective consciousness*) para Banfield (1982: 183 y ss.); una lectura, sin duda, muy discutible en lo que se refiere a la reflexividad. Bajtín lo interpretaría como una doble entonación o palabra de doble orientación, pero en menor grado que el discurso indirecto libre, que para él representa el grado máximo de dualidad. En nuestra opinión lo que se produce en este texto es la presencia del sujeto cognitivo del personaje, que orienta la narración impersonal. Esta orientación alcanza en diversa medida al contenido temático, a la organización sintáctica y a la selección estilística del enunciado, que, en el ejemplo presentado, manifiesta una clara tendencia hacia el discurso oral. Pero por encima de todo ello la voluntad narrativa impone los límites al discurso balbuceante del personaje.

En la narrativa personal, la tercera persona presenta la posición puramente negativa del no narrador. Lo hemos visto en el ejemplo de Fuentes, como la tercera persona —Kundera—, a pesar de ser el interlocutor y de hacer oír su voz, no consigue salir de la posición de no narrador en el discurso narrativo. La posición del enunciadore tiene aquí una clara peculiaridad: se trata siempre de un sujeto enunciativo visto como un interlocutor. Esto significa que su contenido temático ha de ser necesariamente voz.

Tras esta exposición de las diversas posibilidades enunciativas del discurso narrativo estamos en mejor disposición de entender los problemas específicos de este discurso. Las evidencias de la distancia entre el discurso narrativo y el discurso oral común se resuelven demasiado a menudo con algo más de *ficción* —un YO en Genette, un narrador en Kaiser. Frente a este estructuralismo elemental vamos a tratar de describir una parte de las leyes del discurso narrativo: las leyes de la enunciación enunciada. Pero eso es ya otro capítulo.

CAPÍTULO II

Arquitectura y composición del discurso ajeno

En el capítulo anterior hemos pretendido establecer un método de tratamiento de lo literario —siguiendo los planteamientos de Bajtín y de Lázaro Carreter— que coloca en primer término la cuestión de la literariedad para abordar después las cuestiones específicas de lo literario. Si, hasta el momento, nos hemos detenido en cuestiones de método acerca del discurso literario y narrativo, a partir de ahora debemos precisar un método que nos permita comprender los enunciados del discurso ajeno en la novela y los diversos problemas que suscitan.

En general, para operar con el discurso literario necesitamos de dos tipos de categorías, de naturaleza distante y distinta: las *categorías compositivas* y las *categorías arquitectónicas*. Este fenómeno de una combinación de dos tipos de categorías, que conforma el entramado del discurso artístico-literario ha sido observado, con distintos planteamientos, por Bajtín (1975)¹ y por Martínez-Bonati (1983).

Martínez-Bonati plantea que toda obra artística vive una tensión entre lo eterno y lo perecedero. Esta tensión es el fruto de una combinación de códigos tradicionales, que aseguran la inteligibilidad de la obra, y de códigos nuevos, que actualizan históricamente la creación artística y aseguran la regeneración de la agudeza perceptiva del receptor.

¹ Se trata del artículo "El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria". Otras referencias al doble sistema categorial pueden verse en Voloshinov (1930:201 y ss.) y Medvedev (1928:129 y ss.). La dimensión arquitectónica ha hecho que los críticos hayan hablado del neokantismo del círculo de Bajtín.

Para Bajtín las categorías arquitectónicas son categorías formales, esto es, propiamente estéticas y, por tanto, privativas de los géneros artísticos —o, cuando menos, estetizables—, mientras que las categorías compositivas son categorías del material, en este caso, verbal, que constituye cada uno de los géneros del discurso. Y con esta distinción categorial vamos a operar.

Por último, hemos de señalar que las categorías distinguidas se van a ilustrar con ejemplos pertenecientes a la novela española y se aplicarán posteriormente al panorama histórico de la novela española.

LAS CATEGORÍAS COMPOSITIVAS

Las *formas compositivas* —que denominaremos *categorías* para evitar la falsa oposición entre forma y contenido— son aquellas que caracterizan la diversidad de los géneros del discurso y, por tanto, cada género posee las que le son propias. Tradicionalmente, han recibido casi en exclusiva la atención de la crítica. En la esfera de las técnicas reproductoras del discurso ajeno las categorías compositivas están representadas por las diversas tipologías que hemos visto en la introducción, según los diversos autores, y que van desde la tríada tradicional —discurso directo / discurso indirecto / discurso indirecto libre— hasta las más sofisticadas y recientes. Nadie —a excepción de Voloshinov (1929)— ha señalado categorías arquitectónicas.

Para exponer las categorías compositivas que expresan el discurso ajeno, vamos a adaptar los criterios que se han venido utilizando en las clasificaciones de otros teóricos a los criterios que hemos expuesto en el capítulo precedente acerca del discurso. Rechazamos las concepciones gramaticales, basadas en una oposición lengua / discurso, que ya hemos criticado. Y rechazamos, igualmente, las concepciones miméticas porque se apoyan en criterios gramaticales, porque no permiten más que establecer una gradación *más mimético - menos mimético*, y, por último, porque se apoyan en un criterio de mimesis discutible y, sobre todo, ahistórico².

² El criterio de *mimesis* resulta discutible y revisable, como han expuesto Sternberg (1982), que distingue varios tipos de mimesis, y Reisz de Rivarola (1983), que rechaza la noción genetteana de mimesis como "imitación". Más allá de la noción en sí, el criterio de imitación choca con la concepción y desarrollo de las categorías arquitectónicas, como vamos a ver más adelante, y por eso hemos apuntado el ahistoricismo del criterio mimético.

Desde el punto de vista del discurso narrativo, caben dos tipos de voces: la voz del autor y la voz del personaje —no hay otros enunciadores posibles. La voz del autor tiende a perder fuerza y relevancia en la historia de la novela, que va evolucionando desde autores de voz omnipresente al eclipse del sujeto cognitivo del autor —vulgo “desaparición del narrador”— en la narrativa del siglo xx. Cohn (1978) denomina estas dos situaciones *authorial narration* y *figural narration*, y Voloshinov, *individualismo crítico* e *individualismo relativista*, respectivamente. La voz del autor da lugar a importantes fenómenos, alguno ya ha sido apuntado en el capítulo precedente, pero a nosotros nos interesan los problemas de la voz del personaje, que se representa como discurso ajeno en el marco narrativo. La esencia del discurso narrativo —o, más exactamente, de la novela— es presentar un entramado de voces. La novela es el género en el que el escritor se apropia explícita e implícitamente de un conjunto de voces ajenas. Entre la narración y el discurso personal se crea una distancia: la distancia que media entre el tiempo narrativo y la actualidad viva, a la que el autor nos acerca cada vez que da la palabra a un personaje.

Para ordenar los fenómenos y a título meramente expositivo, procederemos de los fenómenos más explícitos a los fenómenos en los que la voz del personaje se solapa en la novela. El personaje de la ficción narrativa tiene dos medios de expresarse: la voz y el pensamiento³. Cada una de estas vías tiene una legitimación —o motivación epistémica— diferente por su propia naturaleza —y también distinta en la historia de la novela, donde el problema de la verosimilitud se plantea renovado en cada época. La voz y el pensamiento —también llamado “voz silente”— del personaje admiten dos modos de expresión. Uno de estos modos es el *directo* —lo que los gramáticos denominan estilo o discurso directo. Podemos encontrar así enunciados de *voz citada* y *diálogo*, según la voz aparezca aislada o en réplicas de dos o más personajes. En el caso de que nos encontremos ante enunciados de pensamiento —en el mismo modo directo— tendremos *monólogo citado* —pensamiento en marco narrativo impersonal—, *monólogo autocitado* —pensamiento en marco narrativo personal— y *monólogo autónomo* —pensamiento sin marco narrativo introducido. *Pensamiento referido* será el enunciado de pensamiento en discurso indirecto canónico.

³ También cabe una tercera vía para la expresión del personaje: sus escritos —cartas, diarios, notas, etc.— Esta vía de expresión sólo es utilizada excepcionalmente en algunas novelas.

Pero puede suceder también que la voz y el pensamiento del personaje se nos den más o menos solapados en la narración, esto es, en modo narrado. Aquí se da una cierta gradación, según se halle presente el enunciador o el sujeto cognitivo del personaje. En el caso de que aparezca el enunciador del personaje tendremos *monólogo narrado* —pensamiento en marco narrativo impersonal—, *monólogo autonarrado* —pensamiento en marco narrativo personal—, *voz narrada* —voz en marco narrativo impersonal— y *voz autonarrada* —voz en marco narrativo personal. En el caso de que el sujeto cognitivo del personaje aparezca en el discurso narrativo tendremos *discurso disperso en la narración* —siempre en narrativa impersonal. Un caso contrario lo constituye el *discurso sustituido*, un tipo de discurso en el que la voz del autor adopta las características de la voz del personaje. Por último, si la voz y el pensamiento del personaje pierden sus elementos de personalidad —enunciador y sujeto cognitivo— tenemos *voz referida* —voz y psiconarración en el discurso indirecto canónico— y *psiconarración* —para la que basta una simple mención.

Además de estas categorías podemos distinguir otras más precisas, según el marco narrativo y las variaciones históricas que experimentan. Esta tarea la abordaremos en los siguientes capítulos. Pero con las categorías descritas hasta aquí podemos describir las posibilidades y variables de los enunciados de discurso referido que se encuentran en la novela. Algunas de estas variantes se han agostado y resultan en la actualidad obsoletas; su empleo se ha reducido fuertemente e incluso han desaparecido —es el caso del *discurso sustituido*. Con todo, la evolución histórica de estas variantes es lenta. No son ellas las que sufren directamente los embates de la historia, sino las del otro grupo de categorías —las arquitectónicas—, las que determinan el uso y la evolución de las categorías compositivas.

LAS CATEGORÍAS ARQUITECTÓNICAS

La novedad de la tipología que presentamos no radica en las variantes compositivas, que, casi en su totalidad, han sido tomadas de tipologías preexistentes, sino en el desarrollo de un abanico de *categorías arquitectónicas*. Estas categorías son ignoradas por la totalidad de los estudios sobre el discurso ajeno, a excepción de Voloshinov (1929)⁴. Se trata de categorías que son comunes a los dife-

⁴ Sería injusto olvidar aquí el papel precursor jugado por el artículo de G. Lerch (1922), que aborda precisamente el discurso indirecto libre.

rentes géneros artístico-literarios: el personaje, la heroificación, el humor, el mundo, etc. En el dominio del discurso ajeno expresan el tipo de comprensión activa del discurso personal y, por ello, las llamaremos *fases o tendencias perceptivas*. Según la evolución histórica de la comprensión del discurso personal, distinguiremos varias *fases o tendencias perceptivas*. Estas fases o tendencias ponen de manifiesto un principio activo y dialógico en la relación que se establece entre los enunciados referidos y los enunciados narrativos, de un tipo que tiene algo en común con la que se establece entre las réplicas del diálogo. Esta relación entre el diálogo y sus réplicas, por una parte, y el discurso referido y sus componentes, por otra, expresa las tendencias fundamentales de la percepción activa del discurso ajeno, pero en el diálogo estas tendencias no se expresan en categorías enunciativas y, mucho menos, lingüísticas; en cambio en el discurso referido dan lugar a una gama de posibilidades enunciativas concretas. Por eso, para nuestra aportación, las categorías arquitectónicas que representan las *tendencias perceptivas* son una cuestión prioritaria, pues, a través de ellas, se manifiesta la dimensión dual del discurso reproducido: el tipo de fusión alcanzado entre el discurso referido y el discurso narrativo y los problemas relativos a las fronteras que los delimitan y que subvierten. En las diversas tendencias perceptivas del discurso ajeno podemos leer los estratos históricos de la relación del YO con el OTRO, en una fase histórica determinada. Esta relación nos viene dada por la posición ideológica que el artista toma ante el mundo —romántica, realista, etc.— y queda impresa en las características de la reproducción del discurso ajeno en el discurso literario. Ésta es una de las causas de que haya podido escribirse que la novela es la historia secreta de las naciones o, con mayor fortuna, que el arte —y en particular el arte narrativo— nos muestra aquello que el hombre genérico no puede ver de sí mismo. No podemos apreciar nuestra imagen histórica, “como no podemos ver nunca nuestra nuca sin ayuda de los espejos”.

Para Voloshinov, el sujeto perceptor del discurso ajeno pone en contacto la palabra (ajena) con la palabra (propia), y este contacto se produce como percepción valorativa. En el dominio del lenguaje interior se percibe, comprende y evalúa el lenguaje ajeno. Todo fenómeno de recepción de la palabra ajena presenta una dimensión activa, que, sólo a efectos analíticos, se puede descomponer en dos funciones: la *interpretación fática* y la *réplica interna*. La *interpretación fática* da cuenta de la identificación lingüística de las palabras y del sentido que parece otorgarles su sujeto (reúne, pues, la referencia y el sentido —*Bedeutung* y *Sinn*— fregeanos). Y la *réplica interna* su-

pone una disposición activa y valorativa del sujeto receptor del discurso ajeno, que se dispone para una respuesta —ya sea oral o silenciosa— a la palabra ajena. El sujeto no puede permanecer pasivo ante la percepción de la palabra ajena, sino que inmediatamente se orienta ante ella, mediante una recepción activa. Tanto la interpretación fáctica, como la réplica interna —que son inseparables— se expresan y objetivan en la relación que se establece entre el discurso referido y el contexto narrativo de la novela. También se da este fenómeno en otros géneros discursivos no necesariamente narrativos o artísticos, pero en la novela esa relación adquiere una dimensión especial. En efecto, esa relación entre discurso narrativo —o del autor— y discurso referido no expresa vacilaciones psicológicas subjetivas, sino relaciones sociales estables de los hablantes en una época dada. Voloshinov (1929:171) señala como el discurso literario está en condiciones mucho mejores que el resto de los discursos para expresar las tendencias de la percepción activa del discurso ajeno. El discurso literario —y particularmente el discurso novelístico— está liberado de las servidumbres del discurso retórico. En los géneros retóricos —el periodismo, la retórica jurídica, la política, etc.— las fronteras del discurso ajeno, su propiedad, su objetividad, autenticidad y el peso específico de esas palabras pesan tanto que impiden expresar la relación que una época determinada juzga natural entre el YO y el OTRO. Los propósitos que persigue el autor del texto determinan el papel dado al discurso ajeno referido. En cambio, la novela está en mejores condiciones que ningún otro género para expresar el papel del otro en su sociedad, esto es, el tipo de relación social básica que el YO establece con el mundo en unas condiciones ideológico-materiales determinadas. Y esto sucede por dos razones:

a) la novela es el género literario donde la relación entre el YO y el OTRO adopta un carácter esencialmente compositivo —frente a la lírica, que apenas desborda los límites del YO, y al teatro, que presenta unas relaciones en la que no cabe, compositivamente, el YO. Incluso el cuento suele tener un carácter retórico que limita la libertad compositiva —a estos efectos— de la novela moderna;

b) siendo la novela un discurso artístico-literario, es decir, *ficticio*, debe estar exenta de las servidumbres de la retórica respecto a unos propósitos didácticos o argumentativos que rijan el discurso del autor —cosa que no siempre consigue, pues existe una corriente retórica en la novela.

Así, paradójicamente, lo que una sensibilidad individualista puede concebir como una orientación determinista —el hecho de que en el discurso novelístico se exprese fielmente a través de la enunciación

relatada del discurso ajeno la relación YO/OTRO que rige en esa sociedad concreta— no es sino su contrario: expresión de la íntima libertad del artista, que, precisamente porque está liberado de cualquier servidumbre ideológica primaria, puede captar relaciones sociales que pasan desapercibidas al ojo humano común y sólo son percibidas al microscopio—inconsciente, por supuesto— de la sensibilidad artística.

PROPUESTA DE VOLOSHINOV

Voloshinov (1929) realizó un intento parcial de clasificación de las tendencias de la percepción del discurso ajeno en el discurso narrativo. Su propuesta resulta incompleta porque fue formulada en un momento en el que todavía se desconocían los grandes desarrollos narrativos del siglo y porque la hizo teniendo en cuenta fórmulas gramaticales y no, unidades de discurso. Y él mismo reconoce que su tratamiento de las categorías compositivas es insuficiente. Distingue Voloshinov tres tendencias en enunciados de discurso indirecto: la *tendencia objeto-analítica*, la *tendencia verbal-analítica* y la *tendencia mixta*. También distingue otras dos tendencias para el discurso directo que son el *discurso directo preparado* y el *discurso directo particularizado*; y, por último, tres tendencias no clasificables como directas o indirectas: *discurso referido disperso y oculto*, *discurso indirecto libre* y *discurso sustituido*. Esta tipología responde, como veremos al explicar cada una de las categorías, a problemas reales, pero presenta al menos dos problemas fundamentales: se presenta vinculada a fórmulas gramaticales, como si cada fórmula tuviera sus propias fases perceptivas; y resulta insuficiente para dar cuenta del conjunto de problemas del discurso ajeno.

Veamos ahora cómo entiende Voloshinov cada una de las variantes perceptivas que establece. Voloshinov aporta ejemplos de la literatura rusa que en esta exposición serán sustituidos por otros equivalentes extraídos de la novela española.

Tendencia objeto-analítica del discurso indirecto: se trata de una variante del discurso indirecto que toma del discurso ajeno fundamentalmente el objeto temático. Esto produce una cierta impresión de resumen y la entonación del discurso narrativo se impone a la entonación del discurso referido. Voloshinov localiza esta tendencia en el ruso del siglo XVIII y parte del XIX. La retórica alemana creó una figura, el *Bericht*, para designar e identificar estos discursos resumidos y captados fundamentalmente por su obje-

to⁵. En la literatura española la única variación que podemos encontrar es la persistencia de este tratamiento objeto-analítico del discurso como forma hegemónica en la percepción del discurso ajeno hasta bien entrada la segunda mitad del XIX. Puede resultar una buena muestra de esta tendencia el tratamiento que da al discurso Braulio Foz en el siguiente texto de *Pedro Saputo*:

Al fin pudo hablar, y a las cien preguntas que le hizo la gan-gosa madre, pudo decir que era una muchacha que llegaba muerta de miedo de los hombres, de cuyas manos le había librado Dios por dos veces aquel día yendo al pueblo de una tía pobre y enferma para cuidalla, a donde la llevaba un tío, hermano de su padre, a quien unos ladrones ataron de pies y manos.

(*Pedro Saputo*, 107)

La imposibilidad de registrar la entonación en esta variante perceptiva del discurso indirecto lleva a Foz a proseguir el relato explicando sin discurso del personaje la dimensión entonativa y verbal de su discurso:

¡Lo que suspiró y lloró y fingió y mintió de punta, de llano, de tajo y de revés en un instante!

(*Pedro Saputo*, 107)

Esta concepción *objeto-analítica* del discurso ajeno es, según Voloshinov, un producto del individualismo racionalista, un estadio en la evolución de las ideas caracterizado por el imperio del YO. La tematización del discurso ajeno posibilita las réplicas y el comentario en el discurso del autor. Este autor se contempla a sí mismo afirmándose en sus propias palabras, en su propia personalidad. El sujeto cognitivo que le representa en el relato lo abarca todo, incluyendo el discurso indirecto de los personajes. Este sujeto cognitivo tiene un perfil dogmático y racionalista e imprime al texto un fuerte contenido expresivo de su coherencia.

⁵ Véase lo que dice al respecto Kalik-Teljatnicova (1966). Kalik-Teljatnicova sigue a O. Behagel y define el *Bericht* así:

l'auteur expose le contenu de l'énoncé à la troisième personne. (...)

C'est donc une sorte de résumé de paroles que l'auteur fait sans recourir au style indirect. Historiquement le Bericht représente une variété non conjonctionnelle du discours indirect où il ne s'agit point d'expression linguistique insuffisante de l'hypotaxe. Il manque à ce procédé l'intention même d'exprimer le rapport syntaxique de la narration du rapporteur et de l'énoncé communiqué. Mais, puisque les pronoms sont transposés, on ne peut pas méconnaître qu'on ait affaire à un type de discours indirect (Kalik-Teljatnicova, 1966:129).

Tendencia verbal-analítica del discurso indirecto: se origina en una cierta conflictividad del dominio del sujeto cognitivo que choca con otras subjetividades. En el discurso indirecto se traduce en la aparición de palabras y expresiones que resultan inconfundiblemente propias del personaje con lo que el discurso referido adquiere una apariencia estilística y subjetiva, que Voloshinov llama "pictórica". La debilidad del sujeto cognitivo debe ser entendida en un sentido cualitativo, exclusivamente. El sujeto de la conciencia que narra domina todo el relato como en el caso de la concepción objeto-analítica, pero no se contempla a sí mismo como portador de autoridad indiscutible, sino como un tipo individual y subjetivo que comparte su espacio como otros tipos individuales y representativos de otras subjetividades. Esta concepción menos autoritaria del espacio intersubjetivo le lleva a filtrar expresiones típicas del otro en el discurso indirecto.

Según Voloshinov, la presencia de esta tendencia en ruso es muy reducida. En la literatura española es frecuente en los novelistas de la segunda mitad del XIX. Galdós es el principal exponente de esta tendencia en la medida en que lo es también del individualismo crítico —la actitud ideológica dominante en el siglo XIX.

Galdós nos proporciona este ejemplo en el que el mismo autor subraya el carácter literal de su percepción:

Cuéntase, además, que por aquellos días el nuevo Gobernador de la provincia *celebró una conferencia* con este importante personaje, *oyendo de sus labios las mayores seguridades* de contribuir al reposo público y evitar toda ocasión de disturbios.

(*Doña Perfecta*, 478)

Dentro del discurso referido se establece una nueva frontera, que viene a complementar la frontera discursiva marcada por los medios gramaticales. Se trata de la frontera de la *literalidad* que señala y aísla los rasgos más prominentes del discurso ajeno (en el ejemplo citado, los nuevos giros del lenguaje de los círculos provincianos).

Tendencia mixta: Voloshinov la atribuye a contenidos de pensamiento y le concede un valor impresionista. Esta variante adquiere cierta importancia en Baroja, que cultiva las formas indirectas para expresar el discurso de sus personajes con cierta frecuencia. Veamos un ejemplo:

Hurtado decía primeramente que las heridas de la cabeza eran tan superficiales que no estaban hechas por un brazo fuerte, sino

por una mano débil y convulsa; que los cardenales del cuello procedían de contusiones anteriores al día de la muerte, y que respecto a las manchas de sangre en los pulmones y en el cerebro no eran producidas por un principio de asfixia, sino por el alcoholismo inveterado de la interfecta.

(*El árbol de la ciencia*, 188).

Para Voloshinov el empleo fundamental de esta técnica es la expresión de pensamientos, sin embargo los casos que hemos visto en Baroja son todos reproducciones de voz. La voz reproducida mediante esta variante mixta suele tratar con mucha libertad el discurso relatado; lo abrevia, poniendo a menudo sólo de relieve los temas dominantes, por lo que adquiere una dimensión impresionista. Mantiene una entonación y un ritmo que pertenecen al discurso narrativo y no al discurso del personaje, si bien entonación y ritmo adquieren aquí una tonalidad y una orientación distintas al marco narrativo que las circunda e indicativas del sentido argumental del discurso.

Discurso directo preparado: se trata de una variante que desgaja su contenido temático de la descripción de elementos entonativos y verbalizadores. Estos elementos constituyen la preparación del discurso, su antesala, y el discurso queda reducido a su contenido temático, lo que le da un aspecto de informe-resumen (el *Bericht*) y permite establecer una línea de relativa continuidad entonativa entre narración y discurso.

Esta variante del discurso directo mantiene su vigencia durante la casi totalidad del siglo XIX. Gil y Carrasco la práctica con asiduidad, como podemos apreciar en el siguiente ejemplo:

Aquel son, que se prolongaba por las soledades y se perdía entre las sombras del crepúsculo, asustó a doña Beatriz, que lo escuchó como si recibiera un aviso del cielo, y, volviéndose a su criada, le dijo:

—¿Lo oyes, Martina? Esa es la voz de Dios, que me dice: “Obedece a tu padre” ¿Cómo he podido abrigar la loca idea de apelar a la ayuda de don Álvaro?

(*El señor de Bembibre*, 150)

Lo que llamaremos *discurso retórico* pertenece a esta variante. Se trata de una variante desarrollada por el Romanticismo, en una doble vertiente: el discurso directo y el discurso indirecto libre. Según Voloshinov, la doble forma posible depende de la posición de proximidad o distanciamiento que adopte el autor respecto al personaje, siendo la forma directa la que expresa la identidad de posiciones y la más genuinamente romántica, en cuanto que el Romanticismo está

caracterizado, según Voloshinov, por una identificación entre el héroe y el autor. He aquí un ejemplo de exclamación retórica en discurso directo:

—¡Dios mío! ¡es posible —se decía aludiendo a la guerra— que a aquello lo llamen gloria y a esto —aludiendo a los toros— lo llamen placer!

(*La Gaviota*, 206)

Se trata del pensamiento de Stein, el médico alemán casado con María, la Gaviota. La identificación entre Stein y la autora es evidente y el personaje no hace sino dar voz a las posiciones desarrolladas en el extenso y virulento alegato antitaurino que contiene a modo de digresión la novela. Este *pensamiento retórico* es una forma preparada de discurso directo, suele concentrar el contenido temático del discurso pensado y está caracterizado por una entonación exclamativa o interrogativa de marcada función emotiva. Analizaremos esta tendencia de modo más pormenorizado en su variante de discurso indirecto libre en el capítulo correspondiente al *monólogo narrado*.

Discurso directo particularizado: en esta variante se establece cierta línea de continuidad entre narración y discurso del personaje. Pero ahora no es sólo la entonación el elemento que suaviza la frontera discurso / narración, sino el contenido temático, que se da en forma narrativa y al que el discurso resulta mero contrapunto. El discurso del personaje ve reducido el peso referencial de sus enunciados, pero aumenta su significación caracterológica, su pintoresquismo, su tipicidad temporal y espacial. Voloshinov sitúa esta variante del discurso directo en Gogol, en el naturalismo y en la primera obra de Dostoievski, *Pobres gentes*. Vamos a ver un ejemplo de E. Pardo Bazán:

A poca distancia un agente de policía presenciaba una rifa, y aunque harto veía con el rabo del ojo el motín, no dio el más leve indicio de querer intervenir en él, y hasta que vio a los dos catequistas abrirse paso trabajosamente y huir como perro con maza, perseguidos por la rechifla general, no volvió la cabeza ni se acercó, preguntando al descuido:

—¿Qué pasa aquí, señores?

(*La Tribuna*, 191)

Este pasaje cierra uno de los capítulos de *La Tribuna*. La interrogación del policía no tiene, pues, réplica. El enunciado referido aporta el elemento más diáfano de la pasividad del policía, esto es, el rasgo de tipismo que define la situación representada. La localización

histórica que hace Voloshinov de esta técnica parece poco fiable por lo dispersa. En la novela española se pueden señalar etapas según la particularización sea costumbrista —como en el caso de Pardo Bazán— o moralizadora —en Baroja y Valle, especialmente.

Discurso relatado disperso y oculto: En cierto sentido hay que comprender esta técnica como un paso más allá de la anterior. Aquí el discurso referido desaparece aparentemente, pero podemos descubrirlo vetando la narración. La narración se conduce exclusivamente dentro de la esfera propia del personaje, tanto espacial y temporalmente, como en sus valores y entonaciones. Aparece con ello un tipo de relato trenzado de enunciados referidos. Hemos visto ya un ejemplo en el capítulo primero, tomado de *La colmena* —el ejemplo de Victorita. Para Voloshinov esta técnica aparece en las dos primeras etapas de Dostoievski y, sobre todo, en escritores que califica de contemporáneos como Biely y Erenburg. En la novela española también podemos decir que aparece en Galdós, sobre todo en la etapa que va desde *La desheredada* a *Miau* (1881-1887) y que se extiende en ciertas fases del siglo xx —reproducimos el ejemplo de Cela ya visto—:

Victorita lleva ya mucho rato llorando y en su cabeza los proyectos se atropellan unos con otros: desde meterse a monja hasta echarse a la vida, todo le parece mejor que seguir en su casa. Si su novio pudiera trabajar, le propondría que se escapasen juntos; trabajando los dos malo sería que no pudiesen reunir lo bastante para comer. Pero su novio, la cosa era bien clara, no estaba para nada más que para estar en la cama todo el día, sin hacer nada y casi sin hablar. ¡También era fatalidad! Lo del novio, todo el mundo lo dice, a veces se cura con mucha comida y con inyecciones; por lo menos, si no se curan del todo, se ponen bastante bien y pueden durar muchos años, y casarse, y hacer vida normal. Pero Victorita no sabe cómo buscar dinero. Mejor dicho, sí lo sabe, pero no acaba de decidirse; si Paco se enterase, la dejaría en el momento, ¡menudo es! Y si Victorita se decidiese a hacer alguna barbaridad, no sería por nada ni por nadie más que por Paco. (...)
(*La colmena*, 293).

Discurso directo no personal (discurso indirecto libre): se trata, según Voloshinov, del caso más importante de fusión de dos actos de habla con distinta orientación y es el tipo más fijado lingüísticamente. Lo diferencia del *discurso retórico* —exclamaciones e interrogaciones retóricas— porque el *discurso indirecto libre* muestra una interferencia mucho mayor entre las entonaciones del héroe y el discurso narrativo. Resulta el *discurso indirecto libre* una forma en la que, si se

reemplazan la tercera persona por la primera y el pasado por el presente, no se producen disonancias ni incongruencias en el estilo o en cualquier otro aspecto del enunciado. En la novela española existe el discurso retórico en casi todo el siglo XIX —sólo en las postrimerías del siglo aparece claramente obsoleto. El *discurso indirecto libre*, así concebido y diferenciado, se desarrolla con Galdós y, sobre todo, “Clarín”, aunque pueden verse casos anteriores en Valera. He aquí un ejemplo de “Clarín”:

“El era, ante todo, un hombre político; un hombre político que aprovechaba el amor y otras pasiones para el medro personal”. Este era su dogma hacia más de seis años.

(*La Regenta*, I, 355)

“Clarín” acostumbra a entrecomillar el *discurso indirecto libre* como si fuera el pensamiento citado.

Discurso directo sustituido: no se trata de discurso ajeno propiamente dicho, pues es un discurso del autor que se dirige al personaje adoptando el discurso del personaje. En la literatura española son bien conocidos los casos de *La gitanilla* cervantina (“Mirad lo que habéis dicho, Preciosa, y lo que vais a decir; ...”, pág. 113) o la primera secuencia del capítulo veinte —“Liquidación”— de *La desheredada*:

Isidorita Rufete, ¿conoces tú el equilibrio de sentimientos, el ritmo suave de un vivir templado, deslizándose entre las realidades comunes de la vida, las ocupaciones y los intereses? ...

(*La desheredada*, 257-259)

que termina con estas significativas palabras:

Voz de la conciencia de Isidora o interrogatorio indiscreto del autor, lo escrito vale.

Se trata de una técnica que aparece en la narrativa novelística primitiva y que ya en Galdós —que la emplea en sus primeras novelas— tiene un aire obsoleto.

Como hemos apuntado más arriba, la propuesta de Voloshinov sobre las categorías del discurso ajeno presenta un claro defecto: no diferencia con claridad los elementos compositivos de los arquitectónicos. Las observaciones, siempre acertadas, de elementos arquitectónicos se combinan, de forma un tanto caótica, con las fórmulas lingüísticas compositivas. Este perfil lingüístico resulta impropio para un

análisis del discurso novelístico, que requiere categorías a la vez enunciativas y estéticas. De hecho, las categorías propuestas por Voloshinov estarían más justificadas en discursos retóricos, en los que estos elementos enunciativos se hallan más gramaticalizados. A partir de este momento vamos a tratar de poner algo más de luz sobre la cuestión de los elementos arquitectónicos. Pretendemos exponer una tipología de las tendencias perceptivas del discurso ajeno en la novela que tenga un perfil más diáfano que lo expuesto por Voloshinov (1929) y que se complemente con la tipología de categorías compositivas del discurso ajeno que hemos formulado en este mismo capítulo. Antes, sin embargo, conviene que nos detengamos en el concepto de *tendencia perceptiva*.

TENDENCIAS PERCEPTIVAS

En efecto, esta noción —la *tendencia perceptiva*— no existe como categoría autónoma en Voloshinov y, sin duda, merece una caracterización precisa. Si nos quedamos en el terreno de las categorías compositivas no lograremos salir del dominio de lo mecánico. Y, según Bajtín (1979:11), “un todo es mecánico si sus elementos están unidos solamente en el espacio y en el tiempo mediante una relación externa y no están impregnados de la unidad interior del sentido”. Para captar el sentido de los enunciados de discurso ajeno en la novela debemos responder a una pregunta: ¿por qué el autor da la palabra al personaje? Y esta pregunta tiene diferentes respuestas en la historia de la novela. Cada una de esas respuestas supone una concepción diferente del discurso del otro, una demanda concreta del discurso ajeno y, a la vez, capacita al artista para dar eso mismo que espera en el discurso referido. Cada una de esas respuestas supone una concepción histórica distinta del otro. En la literatura, en el arte en general, los artistas son muchos y, potencialmente, la relación del YO con *el otro* puede ser muy variada, pero esa enorme variedad potencial no se da en la realidad, pues la relación dialógica esencial, yo / otro, en último término no es individual, sino social. Se trata de la réplica radical del hombre ante las carencias a que se enfrenta en un momento histórico concreto. La tarea del artista es expresar esa relación dialógica esencial, algo que escapa normalmente a la visión analítica y que sólo la visión artística —la más sensible— puede captar de modo inmediato. La tarea del artista es dotar a su sociedad de una imagen de sí misma liberada de las formas del pasado, de lo muerto, esto es, de una imagen viva. Esa vida del producto artístico tiene una prolon-

gación en el futuro en la medida en que sea capaz de actuar como objeto de la memoria cultural, pero no por ello dejará de ser una imagen histórica concreta, la imagen de una época y de una forma de percibir la relación con lo ajeno, esto es, la existencia humana.

La multitud de concepciones artísticas que se expresa en la novela, desde el punto de vista de las fases perceptivas del discurso ajeno, puede reducirse, a nuestro juicio, a seis grandes tendencias: la tendencia objeto-analítica, la tendencia verbal-analítica, la tendencia particularizadora (mixta), la tendencia objeto-sintética, la tendencia verbal-sintética y la tendencia consonante. Las tres primeras fueron señaladas por Voloshinov; las tres últimas desbordan el espacio histórico analizado por el lingüista ruso.

La *tendencia objeto-analítica* —analítica del objeto del discurso referido, sería su denominación completa— se caracteriza por atender al objeto temático del discurso referido fundamentalmente. Esta tendencia pone de manifiesto la presencia del sujeto cognitivo del autor, cuya influencia va más allá de los límites de la narración e invade los enunciados del discurso referido. Esta tendencia se expresa principalmente en categorías compositivas como la *voz citada*, la *voz referida* y el *diálogo*, pero también puede expresarse en enunciados de pensamiento —*monólogo narrado*, *monólogo citado* y sus formas correspondientes en la narración personal. La apariencia de las variantes compositivas de la fase objeto-analítica es la del *Bericht*, categoría extraída de la retórica germánica que expresa la tendencia a presentar el discurso referido como un informe-resumen (véase nota 5). Se aprecia en esta tendencia la voluntad de ceder la palabra al personaje en momentos de especial relevancia para la trama y el contenido de esa palabra gira en torno a las grandes verdades de la existencia humana. El diálogo adquiere una extraordinaria relevancia, los personajes toman sus determinaciones y dicen sus verdades en esta instancia compositiva. Las obras quedan marcadas por un indeleble sentido dramático, que marca el devenir de las novelas. Con esta delimitación de la fase objeto-analítica abarcamos lo que Voloshinov llama discurso indirecto objeto-analítico y discurso directo preparado. En la literatura española cubre esta fase desde el comienzo de la novela como género moderno hasta la irrupción de Galdós. En otras literaturas europeas no suele ir más allá de mediados del siglo XIX. Retomamos el ejemplo de B. Foz, dado anteriormente:

Al fin pudo hablar, y a las cien preguntas que le hizo la gangosa madre, pudo decir que era una muchacha que llegaba muerta de miedo de los hombres, de cuyas manos le había librado Dios

por dos veces aquel día yendo al pueblo de una tía pobre y enferma para cuidalla, a donde la llevaba un tío, hermano de su padre, a quien unos ladrones ataron de pies y manos.

(Pedro Saputo, 107)

La *tendencia verbal-analítica* —o analítica de la superficie verbal del discurso referido— se caracteriza por atender preferentemente a las peculiaridades lingüísticas del discurso referido. El sujeto cognitivo del personaje apunta su subjetividad en el discurso referido y el sujeto cognitivo del autor choca con él, si bien sigue dominando plenamente la orientación del discurso narrativo. Se expresa esta tendencia en las mismas instancias compositivas que la anterior, si bien el pensamiento tiende a adquirir mayor relevancia que la voz, lo que favorece la utilización de monólogos narrados y citados, e incluso, discurso disperso en la narración. El sentido de la palabra del personaje en esta fase radica en la fundación de otras subjetividades; el contenido de esta palabra queda relativizado y subordinado a las peculiaridades subjetivas que contiene y su veracidad se limita a la de una forma de ser entre otras. El diálogo sigue jugando un papel de especial relevancia en la novela, pero ahora su contenido temático deriva hacia momentos que, sin llegar a ser irrelevantes en la evolución del personaje, tampoco adquieren el dramatismo palpitante de la tendencia objeto-analítica. El lugar privilegiado para las grandes verdades —o errores— es ahora el espacio interior del pensamiento y el diálogo se limita a poner a prueba las tensiones que se dan en el mundo interior del personaje. El YO del autor se afirma frente al YO del personaje y los personajes se definen entre sí en la interacción de sus conciencias y de sus vidas.

Esta tendencia se localiza en la segunda mitad del siglo XIX —que no abarca en su totalidad. En la novela española está representada por Galdós y "Clarín", y su irrupción tiene lugar con cierto retraso frente a otras literaturas, sobre todo la francesa —Flaubert y Balzac— y, en menor medida, la rusa —Dostoievski. En la tipología de Voloschinov esta fase está representada por el discurso indirecto verbal-analítico y el discurso referido disperso y oculto —cuando lo señala en Dostoievski. Reproducimos uno de los ejemplos ya citados:

Cuéntase, además, que por aquellos días el nuevo Gobernador de la provincia *celebró una conferencia* con este importante personaje, *oyendo de sus labios las mayores seguridades* de contribuir al reposo público y evitar toda ocasión de disturbios.

(Doña Perfecta, 478)

La *tendencia particularizadora o mixta* se caracteriza por una combinación de fenómenos de las tendencias anteriores y profundiza el papel de *juez* que el autor se arroga sobre sus personajes. El autor suele buscar el apoyo del discurso del personaje para corroborar su relato y describe con trazos gruesos y certeros el mundo circundante. En estas condiciones el valor referencial del discurso ajeno disminuye y tiende a vaciarse de contenido. El cultivo de las categorías compositivas suele reducir la cierta riqueza de la fase anterior. Sólo la voz citada y el diálogo, caracterizado por abundantes réplicas breves, resisten bien; la voz y el monólogo narrado pasan de cierta abundancia, en un primer momento, a su casi desaparición en la última época de esta fase. Según Voloshinov, esta fase se corresponde con el naturalismo. En la novela española podemos identificar dos polos en esta tendencia: un primer momento, al que podemos llamar *naturalista*, en el que el discurso referido sufre un tratamiento tipificador y pintoresquista, acentuando su pérdida de contenido; y un segundo momento, el *noventayochista*, en el que el discurso referido recobra cierto valor referencial, sirviendo de ilustración a un análisis ideológico-moral de la sociedad, especialmente en Baroja y Valle-Inclán⁶. En esta tendencia incluimos las formas de Voloshinov *discurso directo particularizado* y *discurso indirecto mixto* y, en parte, el *discurso indirecto libre*. Damos a continuación un ejemplo de Valle-Inclán:

El Marqués de Torre-Mellada las acogía cacareando un añejo repertorio de donosuras galantes. La Duquesa de Santa Fe de Tierra Firme y la Condesa de Olite, en espera de sus carruajes, las celebraban con guiños de burlas. Comentó la Santa Fe:

—¡Jeromo, para ti no hay penas!

El repintado palatino filosofó con epicúreo cacareo:

—¡Y si las hay, me las espanto!

Insinuó delicadamente la de Olite:

—¡Con el rabo!

Y la Santa Fe completó el juego de sales madrigalescas con un susurro en el oído de la otra:

—Se las espanta con la cuerna.

(*La corte de los milagros*, 396)

⁶ La dimensión moral de Baroja y Valle-Inclán ha sido acertadamente señalada entre otros por Nora. Citando a P. Salinas, Nora llama a Valle "extraño moralizador (...) sin sermón ni sentencias. Tanto que casi nadie le nota que lo es" (Nora 1971, I:96). Respecto a Baroja, Nora recoge testimonios de Gómez de la Serna, Madariaga y del mismo Baroja, para ilustrar el pesimismo radical del artista, enfrentado a un mundo amoral: "En un mundo amoral no hay más ley que la fuerza; se impone por tanto un pesimismo radical seguido de un cinismo agresivo y empecatado" (Nora 1971, I:112).

"Sin sermón ni sentencias", este moralizador retrata cruelmente a unos cortesanos ridículos y desvergonzados, mostrando toda su degradación moral.

La *tendencia objeto-sintética* —tendencia a la valoración testimonial del discurso ajeno— se caracteriza por una retracción del sujeto cognitivo del autor, que presenta de forma *objetivista* el discurso de los personajes. La actitud más frecuente de los novelistas que practican el *objetivismo* es limitar su cognición a la de los personajes, limitando su narración a breves apuntes objetivos de la situación. En la novela española esta tendencia perceptiva tiene dos momentos separados por el abismo histórico que supone la guerra civil. En un primer momento podemos incluir a dos grupos de novelistas que E. G. de Nora denomina "realistas moderados" y "proletarios" o radicales. En un segundo momento habría que incluir la novela social de posguerra⁷. La posición del sujeto cognitivo en esta fase es la de un observador mecánico, un simple ojo, y sirve al propósito de neutralidad del novelista, que pretende mostrar la dialéctica de la situación realista que presenta⁸. El diálogo es la técnica compositiva totalmente

⁷ Nora explica el *realismo* en los siguientes términos: "El cambio de sensibilidad y de actitud ... se incubaba desde finales de la Dictadura, y sobre todo en la década del 30 y es ya radical y evidente hacia 1942-44. Se trata de escritores de transición: preludian, pero no representan el apogeo" (Nora 1971, II:297). Incluye entre los "realistas moderados" a Borrás, Sánchez Mazas, E. Mulder, Pérez de la Ossa, Ledesma Miranda, D. Fernández Flórez y Zunzunegui. Entre los proletarios nombra a Díaz Fernández, Arconada, Carranque y Sender. Para los novelistas de posguerra, Nora también hace dos grupos bajo la etiqueta de realistas que pueden ser calificados de objetivistas: un primer grupo de realistas renovadores, con Núñez Alonso, Landínez, Celaya, Suárez Carreño, Fernández de la Reguera, Romero Soriano, Sampedro, M. Suárez, Castillo Puche y D. Medio; u un grupo de "narradores puros", con un realismo más tradicional en el que cita a Sauvirón, Mira, Mur Oti, Giménez Arnau, Pombo Angulo, Lera, Álvarez Fernández, Náchter, March, Lizón, Cajal, Jové, Salvador, Serrano y Castroviejo (Nora 1971, III: 133). Estas agrupaciones responden a un criterio puramente intuitivo, pero bastante acertado, por lo que hemos podido comprobar. No obstante, muchos de estos novelistas vacilan entre una actitud objeto-sintética y otra verbal-sintética, como veremos a continuación.

⁸ Sanz Villanueva ha descrito así las características del relato objetivista:

El narrador tiende a ocultarse y a recoger la historia desde la fría óptica de la cámara fotográfica. (...) No sólo el escritor se aleja de su materia y evita toda clase de intervención —moralizante o técnica—, sino que el mismo narrador se distancia y no reproduce sino aquello que cae dentro de su limitado campo de observación. (...) En ellos [los libros de Sánchez Ferlosio o García Hortelano] el escritor renuncia a toda posibilidad de entrar en la interioridad de los personajes y se fía exclusivamente de sus hechos y de sus palabras; e incluso llega en *Tormenta de verano* a suprimir las referencias sobre quién pronuncia los sucesivos parlamentos. Sin

dominante de esta tendencia. Larguísimos diálogos de réplicas más bien breves, que apenas esbozan figuras y que tienden hacia un discurso arquetípico, concentran el peso referencial de estas novelas. El héroe-masa y la cotidianidad que lo circunda imponen una tendencia a la despersonalización y a la generalización. En estas condiciones el valor referencial del diálogo se convierte en testimonio de una situación social de descomposición del mundo cotidiano.

El papel principal que corresponde al diálogo entre los elementos compositivos nos permite trazar un hilo conductor desde los largos diálogos de la *tendencia particularizadora* tardía —Valle-Inclán, Baroja—, hasta los diálogos objetivistas, pasando por el diálogo de la novela proletaria de los años treinta. Asistimos a un proceso en el que el sujeto cognitivo moralizador o analítico de la tendencia particularizadora va cediendo peso referencial al discurso ajeno, eliminando su intervención en la novela y buscando el valor testimonial de la palabra del personaje y de la dialéctica de los sucesos cotidianos.

La hegemonía de esta tendencia perceptiva se extiende, en lucha con la tendencia verbal-sintética desde la década de los años veinte hasta la novela social de los años cincuenta y parte de los sesenta. El siguiente ejemplo nos lo brinda Sánchez Ferlosio:

—¡A la cola, a la cola! —decían los chicos.

Se apretaban en fila uno tras otro.

—¡Estás en orsay, tú! Yo vine antes.

—¡Ñel! ¡Pero si hace diez días que estoy aquí, gusano!

—No acelerarse. Hay para todos —apaciguaba el heladero.

(*El Jarama*, 105)

La *tendencia verbal-sintética* —tendencia a la percepción estética del discurso personal— continúa la situación de debilidad del sujeto cognitivo del autor, si bien le permite actuar para contrastar los sujetos personales de los personajes. Expresa esta tendencia un tipo de discurso en el que enunciados con elementos cognitivos del autor se entremezclan con enunciados claramente orientados por la conciencia del personaje. Se trata de un *Yo entre otros*. Si la existencia de unas fronteras rigurosas entre el discurso narrativo y el discurso personal caracteriza al objetivismo, en esta tendencia subjetivista esas

alcanzar estos extremos conductistas, uno de los hallazgos de la joven literatura crítica es el de hacer que el diálogo desempeñe el papel fundamental del relato. Muchos, muchísimos de los libros de esta generación se soportan sobre el diálogo, con independencia de la importancia que concedan a las partes narrativas y descriptivas. (Sanz Villanueva 1980:202)

fronteras aparecen enormemente diluidas, tanto en el plano dual —la frontera interpersonal—, como en el plano lineal —las fronteras interdiscursivas. La sombra del autor —su sujeto cognitivo— no aplasta a los personajes, como en la tendencia particularista, pero tampoco adopta la neutralidad aparente del objetivismo. La nueva actitud del sujeto cognitivo del autor se caracteriza por la infiltración que realiza en los elementos verbales de sus personajes y, al contrario, por la infiltración de enunciados personales en el discurso narrativo. Esta reaparición del Yo del autor en la novela ha dado lugar a múltiples debates e incomprensiones entre los críticos, que, en general, suelen hablar impropriamente de reaparición del *narrador omnisciente*⁹.

⁹ Una muestra de tales debates podemos encontrarla en *La colmena*, que, a nuestro juicio, contiene evidentes manifestaciones de esta tendencia en la novela española —junto a otros elementos objetivistas. Sanz Villanueva señala sus discrepancias con F. Ynduráin a propósito del papel del autor, omnisciente para Sanz Villanueva y objetivista neutro para Ynduráin. Sanz Villanueva cita ejemplos de la presencia del yo-narrador:

El narrador no se oculta celosamente, sino que muestra con toda claridad su omnisciente participación en la leve intriga ("Yo creo que ...", pág. 21; "A mí no me parece ...", página 22); se dirige al lector ("Uno de los hombres que [...] ya sabéis ..." pág. 37), adelanta sucesos ("Digo todo esto porque, a lo mejor, después vuelve a salir [el personaje]", pág. 34) o comenta en primera persona del plural ("Un hombre baja por Goya leyendo el periódico, cuando lo cogemos pasa por delante [...]", pág. 81) (Sanz Villanueva 1980:279).

Lleva razón, a nuestro juicio, Sanz Villanueva: no se trata de un sujeto cognitivo objetivista, pero se equivoca al aplicarle el adjetivo "omnisciente", si por "omnisciente" entendemos el tipo de sujeto cognitivo decimonónico, que hemos encontrado en las tendencias objeto-analítica, verbal-analítica y particularizadora. Que un sujeto cognitivo del autor sea activo no debe confundirse con que se sitúe por encima de los personajes, que es la concepción que corresponde a la *omnisciencia*. Se trata en el caso de *La colmena* de un *Yo entre otros*, un narrador sin personalidad. A pesar de estas intervenciones en primera persona, resulta evidente que *La colmena* es una novela de narración impersonal —el mismo caso representa *La ciudad de los prodigios* de E. Mendoza. Tampoco deben confundirse estas intervenciones del autor, aun con su similitud formal, con las cervantinas, que dan lugar a un papel mucho más activo del autor.

Una segunda razón contra el objetivismo de *La colmena* propuesta por Sanz Villanueva es la adjetivación:

Por si fuera poco, el regusto de Cela por una rica adjetivación quita al libro toda sustantiva objetividad. No se puede hablar de "una golfita hambrienta, sentimental y un poco repipia" (pág. 196) (obsérvese el diminutivo afectivo) ni de "una cojera cachonda" (pág. 36) y pretender que el relato sea objetivo. (Sanz Villanueva 1980:279 n.)

Pero, al mismo tiempo acepta "una voluntaria delimitación del punto de vista omnisciente, mediante fórmulas de duda, aproximación o tanteo (...) 'El señor Suárez tiene unos cincuenta años; su madre veinte o veintidos más' (...) (Sanz Villanueva 1980:280 n.). En nuestra opinión, tanto la adjetivación como "la delimitación del punto

Las primeras manifestaciones de esta tendencia en la novela española podemos encontrarlas en Gómez de la Serna, precursor de los juegos verbales que apasionan a los novelistas *subjetivistas*, que Nora (1971) vuelve a dividir en dos grupos: el grupo del *subjetivismo lírico e intelectualismo* —con Jarnés a la cabeza— y el grupo de humoristas e *intelectualistas críticos*¹⁰. Tras la guerra, el *subjetivismo* se presenta en novelistas como Cela, a veces contagiados de objetivismo, y alcanza su máximo apogeo en *Tiempo de silencio*. Que se haya dicho de esta novela que el *Ulysses* de Joyce es su modelo no es casual. En efecto, esta novela resulta el paradigma más completo de la *tendencia verbal-sintética*. Fruto de la nueva relación interactiva entre el sujeto cognitivo del autor y los sujetos cognitivos de los personajes, surgen nuevos espacios narrativos. Estos espacios narrativos podemos agruparlos en tres grandes tipos: los *monólogos citados* —en sus nuevas variantes— y *autónomos*, que muestran las *mentes transparentes* de los personajes —normalmente opacas para el objetivismo puro—; los discursos narrativos infiltrados de discurso del personaje; y las secuencias que presentan análisis o parodias —más bien, imágenes grotescas— del autor ante diferentes aspectos de la historia o la sociedad. Los *monólogos autónomos* y *citados* serán analizados en los capítulos correspondientes. Las secuencias de discurso crítico del autor presentan apariciones de la primera persona del plural, por su carácter de reflexión social colectiva. Una de las más conocidas es la que analiza el mito taurino:

Si el visitante ilustre se obstina en que le sean mostrados majas y toreros, si el pintor genial pinta con los milagrosos pinceles majas y toreros, si efectivamente a lo largo y a lo ancho de este territorio tan antiguo hay más anillos redondos que catedrales góticas, esto debe significar algo (...) *Acerquémonos ...*

(*Tiempo de silencio*, 223-225).

Las secuencias que evolucionan del discurso narrativo al discurso del personaje, más o menos explícito presentan una novedad respec-

de vista omnisciente" tiene un mismo sentido, que procede del carácter dialógico del sujeto de esta tendencia perceptiva: el sujeto-observador se sirve del lenguaje de los personajes. Se trata de una orientación del relato hacia el discurso hablado, en su doble dimensión: oral y ajeno.

¹⁰ Nora enumera entre los "subjetivistas líricos e intelectualistas", además de a B. Jarnés, a A. Espina, Chabás, Chacel, Salinas, Verdaguer, Bacarisse y Ayala. Entre los humoristas e "intelectualistas críticos" sitúa a Jardiel, Neville, Robles, Ros, López Rubio, Miquelarena y Villalonga (Nora 1971, II:196). En la novela de posguerra percibe Nora un grupo de "prosistas de calidad" y "novela estética", entre los que coloca a I. M. Gil, P. de Lorenzo, Muñoz Rojas, Zamora Vicente, etc. (Nora 1971 III:132-3).

to a las secuencias de discurso disperso y oculto de *La colmena* o a las secuencias de discurso narrativo vetado de monólogo citado de *Dos días de setiembre*. Esta novedad es el fenómeno de la *heterodiscursividad*, fenómeno que supone uno de los polos de la *tendencia verbal-sintética* —el otro polo es la tendencia hacia el *monólogo autónomo*—: la subversión de las fronteras del discurso con la fusión de diferentes tipos de enunciados. He aquí un ejemplo:

Echó el cerrojo. Está solo. Una alegría de varón triunfante le invadió un momento y se encontró como un gallo encaramado en lo alto de una tapia que lanza su kikirikí estridente contra los animales sin alas que circulan allá abajo, alrededor, y que le miran con ojos burlones: el gato, el zorro, la raposa. ¿Ese kikirikí qué dice? ¡Pero si estoy borracho! ¿Y ella? Duerme; ella se ha quedado dormida. Ella estaba dormida. (...)

Llenó la jofaina de agua. (...)

(*Tiempo de silencio*, 119-120)

El fenómeno de la *heterodiscursividad* es el producto de la evolución de lo que hemos llamado, siguiendo a Voloshinov, *discurso referido disperso y oculto*. En este caso, el adjetivo *oculto* resulta impropio. Obsérvese cómo el tránsito del discurso narrativo al discurso personal es posible gracias a que el discurso narrativo adopta el punto de vista déictico del personaje (“contra los animales sin alas que circulan *allá abajo*”). La *heterodiscursividad* está a veces marcada por verbos de decir, incidentales o parentéticos, por ejemplo en *Conversación en La Catedral*. La *heterodiscursividad* es un fenómeno muy extendido entre escritores hispanoamericanos y españoles de los años sesenta y setenta —Vargas Llosa, Marsé, Cela, J. Goytisolo¹¹, etc.

La *tendencia consonante* es un fenómeno de características contrarias, al menos en apariencia, a la *heterodiscursividad*. Aparece en las novelas de García Márquez —que bien pudiera servir de paradigma— y, muy recientemente, en otros escritores españoles como J. Ferrero, el último Sánchez Ferlosio, J. M.^a Guelbenzu, J. J. Millás, Muñoz Molina y Llamazares. Se trata de una nueva tendencia perceptiva que combina rasgos procedentes de la tendencia objeto-sintética y de la tendencia verbal-sintética. Un cierto paralelismo con la ten-

¹¹ En el caso de J. Goytisolo son conocidas sus posiciones de admiración a la lingüística de Benveniste, con la que intenta justificar la extrema voluntad heterodiscursiva de su escritura. También insiste Goytisolo en el papel revolucionario de la subversión de las leyes del discurso, idea en la que coincide con otros escritores de estilo heterodiscursivo, como E. Haro Ibars.

dencia particularizadora resulta inevitable. Como la tendencia particularizadora, esta nueva tendencia, que vamos a llamar *consonante*, reduce el discurso referido a proporciones mínimas, pues el grueso del contenido referencial se nos da mediante la narración. Sin embargo, el tipo de relación que se establece entre discurso narrativo y discurso referido es sustancialmente distinto en las tendencias particularizadora y consonante. Mientras que en la tendencia particularizadora vimos que, en un primer momento, el sentido que alcanzaba el discurso referido era el de la tipificación y el pintoresquismo —esto es, desviaciones de la conducta social oficial— y, en una segunda época, la caracterización de posiciones ideológicas y morales ante la crisis social abierta, en la *tendencia consonante* el sentido del discurso referido es fundamentalmente una individualización emotivo-moral, que ni siquiera alcanza la caracterización lingüística. Si se observa con atención, se verá que todos los personajes de García Márquez hablan el mismo lenguaje: sus intervenciones podrían ser los enunciados de un único discurso, cuyos temas son la soledad, la fatalidad y la incomunicación.

El discurso narrativo de García Márquez se caracteriza por un uso muy particular de su sujeto cognitivo. Este sujeto cognitivo no es el de la cognición subjetivista, no se muestra activo entre sujetos cognitivos personales, ni siquiera en *Crónica de una muerte anunciada*, novela en la que el relato parte de un narrador testigo. Pero la posición del sujeto cognitivo tampoco es la de un observador aparentemente neutral, como ocurre en la tendencia objeto-sintética. El mismo García Márquez ha insistido en el papel que la tradición oral tiene en sus relatos y el sujeto cognitivo de sus relatos juega el papel de portavoz de esa oralidad, frente a la fría cámara cinematográfica del objetivismo. De esta forma, el discurso referido no es una muestra diseccionada de la andanada referencial que emana del sujeto cognitivo del autor, como en el naturalismo, sino la nota emotiva que sirve de contrapunto a un conjunto referencial que no es producto del sujeto cognitivo del autor, sino de su percepción de un discurso ajeno. He aquí una muestra:

La señora de Olivella, asustada por los estragos del calor, recorrió la casa suplicando que se quitaran las chaquetas para almorzar, pero nadie se atrevió a dar ejemplo. El arzobispo le hizo notar al doctor Urbino que aquel era en cierto modo un almuerzo histórico: allí estaban por primera vez juntos en una misma mesa, cicatrizadas las heridas y disipados los rencores, los dos bandos de las guerras civiles que habían ensangrentado al país desde la independencia. Este pensamiento coincidía con el entusiasmo de los

liberales, sobre todo los jóvenes, que habían logrado elegir un presidente de su partido después de cuarenta y cinco años de hegemonía conservadora. El doctor Urbino no estaba de acuerdo: un presidente liberal no le parecía ni más ni menos que un presidente conservador, sólo que peor vestido. Sin embargo, no quiso contrariar al arzobispo. Aunque le habría gustado señalarle que nadie estaba en aquel almuerzo por lo que pensaba sino por los méritos de su alcurnia, y ésta había estado siempre por encima de los azares de la política y los horrores de la guerra. Visto así, en efecto, no faltaba nadie.

(*El amor en los tiempos del cólera*, 61)

Una manifestación empírica de esta comprensión discursiva es la musicalidad que presentan las novelas influidas por esta tendencia. A propósito de esta cualidad musical, el novelista E. Mendoza ha dicho:

“Yo sigo pensando que García Márquez ha sido y sigue siendo un escritor genial. No hay más que leer el primer capítulo de *El amor en los tiempos del cólera* para darse cuenta de ello; no hay nadie hoy en día que sea capaz de dar a las palabras una luminosidad, de dar la transparencia al lenguaje como García Márquez. Por desgracia muchos escritores y muchos críticos han perdido el oído. Atienden a otros elementos, pero no oyen la música de las palabras (...)”¹².

La voz y el monólogo citados, a menudo breves, la voz referida y la psiconarración son las técnicas compositivas que mejor admite esta tendencia perceptiva.

Por último, conviene apuntar algunas precisiones metodológicas. Cohn (1978) utiliza las expresiones *authorial narration* y *figural narration* para referirse a la relación del discurso narrativo con el discurso personal en los siglos XIX y XX, respectivamente. Voloshinov (1929) también utiliza las expresiones *individualismo crítico* e *individualismo relativista* para referirse a las tendencias ideológicas dominantes en la literatura de los siglos XIX y XX. Conjugando ambas visiones tendríamos que las tendencias objeto-analítica, verbal-analítica

¹² En “El caso Mendoza”, entrevista realizada por M. Riera, en *Quimera* 66/67, 1987. Por otra parte, Shaw (1985:108-118) recoge como observaciones parciales, extraídas de su análisis temático, elementos que pueden ser explicados por la influencia de la oralidad y su especial percepción. Así nos habla de “las técnicas de exageración gigantesca y enumeración cómica inventadas por Rabelais”, “la discrepancia entre lo narrado, que resulta siempre trágico, y el tono humorístico con que se narra”, “la exageración irónica”, etc. El mismo García Márquez ha hecho diversas declaraciones sobre el papel de la oralidad en su obra.

ca y particularizadora conforman el periodo de la *authorial narration* o *individualismo crítico*. Las tendencias objeto-sintética, verbal-sintética y consonante conforman el periodo de la *figural narration* o *individualismo relativista*. A este criterio corresponden las denominaciones *analítica* y *sintética* aplicadas a las tendencias perceptivas. La orientación *analítica* manifiesta el criticismo de un sujeto cognitivo que se sitúa por encima —moral y materialmente— del personaje. La orientación *sintética* pone de relieve la incapacidad del sujeto cognitivo del autor para situarse por encima de sus personajes —más bien se sitúa al lado— y son los personajes los que le contagian de su discurso y de su situación cognitiva. En estas condiciones el discurso narrativo comienza a percibirse a sí mismo como el discurso de “otra persona”, que expresa la aparición de un *narrador* que se distancia y distingue del autor (Voloshinov 1929:169-170).

SEGUNDA PARTE

Los textos

CAPÍTULO III

La voz en la narrativa impersonal

Para proceder al análisis de las diversas variantes y tendencias de las técnicas reproductoras del discurso ajeno en la novela española vamos a operar con una primera división entre la narrativa impersonal —narrativa en tercera persona— y la narrativa personal —en primera persona o *Ich-Erzählung*. La razón de esta primera clasificación es la relevancia que la frontera narrativa personal tiene para las técnicas reproductoras del discurso ajeno. La opción del novelista por cualquiera de las dos posiciones personales implica una forma diferente de sentir al héroe y esto conlleva condiciones diferentes para la reproducción del discurso ajeno. Estas condiciones se expresan, sobre todo, en lo que los formalistas dieron en llamar *motivación realista* y afecta a cuestiones como la verosimilitud, la selección estilística de medios lingüísticos, etc. Además, el cultivo de las posiciones narrativas personal e impersonal es enormemente desigual en la novela española, en la que la posición impersonal domina muy claramente a la personal. Este fenómeno es común a todas las literaturas occidentales, si bien en la francesa la desigualdad no es tan acusada.

Dada la incuestionable mayor relevancia de la narrativa impersonal, vamos a estudiar el discurso ajeno de este tipo de narrativa, en el que a menudo los problemas de este dominio han manifestado sus innovaciones. La amplitud de la narrativa impersonal española nos obliga a una segunda división temática a la hora de ordenar la división en capítulos: la división entre voz y pensamiento. Ya hemos explicado en el capítulo anterior que el personaje de la novela dispone de dos medios de expresión fundamentales, la voz y el pensa-

miento. Ambos medios presentan, a su vez, diferente *motivación realista*, por lo que sus enunciados pueden diferir notablemente. Por ello nos vamos a ocupar en este capítulo de la voz y de sus técnicas de expresión. Las variantes que presenta la voz en la narrativa impersonal son: la *voz citada* —en la terminología gramatical, *discurso directo*—, la *voz referida* —o *discurso indirecto*—, el *diálogo* y la *voz narrada* —el *discurso indirecto libre* de los gramáticos, en su vertiente vocal. También el *discurso disperso en la narración* puede tener un contenido vocal.

El criterio que vamos a seguir para la presentación de ejemplos es necesariamente aleatorio, si bien procuramos tener presente las tendencias generales de la crítica, que subrayan el papel especialmente relevante de ciertas obras en la historia de la novela. Pese a que nuestro tema se circunscribe a la novela española, no renunciamos a presentar referencias a otras literaturas, como la francesa y, por supuesto, la hispanoamericana —tal como indicamos en la introducción. Sobre todo, hemos tomado nota del papel innovador de la literatura francesa en la gestación del *monólogo narrado* y la *voz narrada* —el discurso indirecto libre—, papel reconocido por otros estudiosos. De la literatura hispanoamericana echamos mano cuando nos proporciona ejemplos más transparentes que los españoles, cosa frecuente en los escritores más actuales. Con el entramado de referencias a otras literaturas pretendemos ofrecer detalles para una panorámica de la internacionalidad que manifiestan los fenómenos novelísticos, que sólo alcanzarán una comprensión plena desde la perspectiva de un profundo estudio comparado.

VOZ CITADA

La denominación habitual de *discurso o estilo directo*, además de ser una fórmula gramatical, nos impide ver la característica más relevante de esta variante compositiva: se trata de la palabra de un personaje que no va acompañada por réplica alguna. Esta voz sin respuesta adquiere importantes valores a lo largo de la historia de la novela, variando esos valores según las tendencias perceptivas dominantes.

En el *Quijote*, la *voz citada* aparece en no demasiadas ocasiones, pues tiene en el diálogo su recurso preferido. En sus apariciones, la *voz citada* se caracteriza por oponer su sentido al de la voz narrativa, que generalmente apunta hacia la risa. Veamos un ejemplo:

Levantóse don Quijote en pie, y poniendo mano a la espada comenzó a tirar estocadas por la reja y a decir a grandes voces:

—¡Afuera, malignos encantadores! ¡Afuera, canalla hechiceresca; que yo soy don Quijote de la Mancha, contra quien no valen ni tienen fuerza vuestras malas intenciones!

(*Quijote* II, 385)

Lo sustancial de este tipo de enunciados es que aparecen siempre como réplicas desgajadas del diálogo. Estas réplicas desgajadas aportan viveza narrativa al relato cuando la voz del autor se adueña del espacio narrativo, e ilustra la ironía de dicha voz.

Otro tipo de interacción entre el discurso referido y el discurso narrativo aparece en las postrimerías del siglo XVIII y en el siglo XIX. En la novela española puede encontrarse en los novelistas románticos —Espronceda, Gil y Carrasco— y otros de mediados de siglo —por ejemplo, “Fernán Caballero”. En el siguiente ejemplo de Gil y Carrasco vemos cómo la palabra del personaje mantiene una unidad entonativa con el discurso narrativo:

A medida que el sol iba subiendo, las ligeras nubes que había sembradas por el cielo se disiparon, y por último, se quedó el firmamento tan azul y puro que, como en el *Ensueño de Byron*, Dios sólo se veía en medio de él. El lago estaba terso y unido como un espejo y sus riberas silenciosas y solas; los pájaros del jardín habían callado también; pero sus flores con el seno desabrochado a los ardientes rayos del sol, inundaban el aire de aromas que llegaban hasta el lecho de doña Beatriz.

—¡Cuántas veces —le dijo a don Álvaro— habrás comparado mis mejillas a las rosas, mis labios al alhelí y mi talle a las azucenas que crecen en este jardín! ¿Quién pudiera creer entonces que la flor de mi belleza y juventud se marchitaría antes que ellas? ¡Vaya soberbia la de los pensamientos humanos!

El hombre se figura rey de la Naturaleza y, sin embargo, él sólo no se reanima, ni florece con el soplo de la primavera.

(*El señor de Bembibre*, 382-83)

Ciertamente, no todas las voces citadas que hemos encontrado son tan paradigmáticas como esta de Doña Beatriz en su lecho de muerte. Las exclamaciones e interrogaciones retóricas —el *discurso retórico*— componen todo el enunciado. En otros casos a la exclamación o interrogación suele suceder una frase asertiva, que continúa el mensaje-reflexión contenido por la voz citada. En el caso propuesto es fácil observar cómo el discurso referido muestra el mismo lenguaje que la narración, que se presta a dar colofón a las verdades que expresa el personaje. Una sola orientación cognitiva recorre el texto: la del autor.

La tendencia verbal-analítica desplaza la búsqueda del objeto en el discurso ajeno hacia elementos caracterizadores de actitudes personales concretas. La orientación a la universalidad de los contenidos en la voz citada de la tendencia objeto-analítica evoluciona hacia una orientación a la individualidad. En el siguiente ejemplo observamos cómo las voces citadas refieren de forma patética la determinación final de Isidora Rufete de dedicarse a la prostitución:

Augusto dio dinero a Relimpio para que trajese con qué arreglar una buena comida, y quiso tranquilizar a Isidora y obligarla a que se acostase. Ella no decía más que esto: "*¡Hoy! ¡Hoy!*".

Ya de regreso el padrinito, lograron ambos, a fuerza de persuasiones y añadiendo a ellas algo de violencia, que Isidora se acostase. Relimpio preparó la comida. Augusto consolaba a su amiga con las frases más escogidas, con los pensamientos más cristianos que le sugería su rica imaginación; pero toda su dialéctica, engalanada de formas poéticas y de bonitas paradojas, no logró llevar la serenidad al perturbado ánimo de la pobre mujer. Esta le dijo:

—*Mañana, mañana me tocará a mí.*

(*La desheredada*, 473)

El *discurso retórico*, que resulta omnipresente en la tendencia objeto-analítica, tiende ahora a una menor presencia. Otros rasgos se abren paso tanto en enunciados exclamativos e interrogativos retóricos como en los asertivos. El rasgo más peculiar son las repeticiones que dan un tono personalizado a la voz del personaje. En las voces anteriores se repite *hoy* y *mañana*. En los siguientes podemos ver otras repeticiones:

¡Qué odioso, qué soez, qué repugnante es el pueblo! (*Ibid.* 57).

—*¡Guardias, guardias, reventad a ese miserable ... ¡Vaya un monstruo! ... ¡Carástolis! ¡Ay, ay! Señor Lamagorza, este truhán me ha matado ... ¡Qué país!, ¡qué país!*

(*Ibid.* 109)

Repeticiones, puntos suspensivos y otros rasgos son característicos del fenómeno más representativo de la tendencia verbal-analítica: el llamado *flujo de pensamiento*, que, como podemos comprobar en estos enunciados, se trata, en realidad, de un tipo de discurso que alcanza también a la voz y que tiende a sustituir al discurso retórico.

La fase particularizadora de la voz citada ya fue perfectamente caracterizada por Voloshinov (1929), como hemos podido ver en el capítulo precedente. La narración lanza gruesas sombras sobre el discurso del personaje, que falto de peso referencial adquiere un carác-

ter tipificador —en el naturalismo— o moralizador / caracterizador —en el noventayochismo. Desaparece en esta etapa tanto el discurso retórico como el flujo verbal de las tendencias anteriores. En el capítulo anterior ya hemos dado una muestra del tipismo de la voz citada en el naturalismo —en *La Tribuna*—, ahora presentamos una muestra del carácter moralizador-analítico de la voz citada noventayochista, tomado de Baroja:

Fermín Ibarra contó sus gestiones en Madrid, en Barcelona, en Bilbao. Había millonario que le había dicho que él no podía exponer dinero sin base; que, después de hechas las pruebas con éxito, no tendrían inconveniente en dar dinero al cincuenta por ciento.

—*El capital español está en manos de la canalla más abyecta*— concluyó diciendo Fermín.

(*El árbol de la ciencia*, 207-8)

La fase objetivista (*objeto-sintética*) supone un periodo de decadencia de esta variante compositiva. Vaciada de peso referencial, aparece como una réplica desgajada del núcleo central del *diálogo*, cuyo papel es enmarcar con discurso del personaje la descripción objetiva de la situación. El siguiente ejemplo corresponde a Caballero Bonald:

Joaquín bajó la voz:

—Huele a mosto que apesta.

El *Tenazas* lo miró con cierta preocupación y lo empujaba aparatosamente, como para hacerse el tranquilo con su propia y confianzuda actitud.

—Venga ya ...

Siguieron andando.

(*Dos días de setiembre*, 236)

El dominio del *diálogo* es absoluto en la tendencia objetivista y la aparición de otras variantes compositivas se reduce al efecto del contagio de subjetivismo que se produce en novelas de esta época.

La fase verbal-sintética supone un vuelco en la utilización de la *voz citada*. Este vuelco se produce en dos sentidos. Un primer sentido está representado por el uso de la voz citada como réplica aislada de un diálogo. En esta fase el peso de la narración es mucho mayor en contenido referencial y extensión y está claramente teñido por un lenguaje subjetivista. Una secuencia de seis páginas de *Tiempo de silencio* se apoya en media docena de breves y aisladas réplicas-vozes citadas, convenientemente arrojadas por la narración correspondiente:

(...)
 —¡Mi chico!— dijo Doña Luisa.
 (...)
 —Aquí puede estar unos días —dijo Doña Luisa—. Hasta que se arregle todo.
 (...)
 Pero Matías, riendo, precipitándose:
 —¡Eh, que me da envidia! —dijo y estampó un beso burlón
 (...)
 —¡Qué rico!
 ¡Qué aproveche! —dijo.
 ¡Vete tú pa abajo! insistió Doña Luisa.
 (...) “¡Quieto tú!”
 (...)

(*Tiempo de silencio*, 185-190)

El contenido referencial de las réplicas sueltas del diálogo es mínimo. La narración nos da cuenta de cómo Pedro y Matías se presentan en el burdel de Doña Luisa para esconder al primero; el posterior “ágape” con el que son obsequiados y la actitud licenciada de Matías con Alicia, una de las pupilas de Doña Luisa. Por su forma, estos enunciados recuerdan la orientación tipificadora de la fase naturalista, pero su interacción con el discurso narrativo pone de manifiesto su orientación verbal.

El segundo sentido que toma la voz citada en la fase verbal-sintética está representado por el fenómeno que hemos llamado en el capítulo anterior *heterodiscursividad*. La *heterodiscursividad* es más frecuente con pensamiento, pero la voz es también fuente de *heterodiscursos*. En *Tiempo de silencio* tenemos varios; un caso peculiar es la parodia de la conferencia de Ortega en el Barceló:

el-que-lo-había-dicho-ya-antes-que-Heidegger, comenzó a hablar, haciéndolo poco más o menos de este modo:

“Señoras (pausa), señores (pausa), esto (pausa), que yo tengo en mi mano (pausa) es una manzana (gran pausa). Ustedes (pausa) la están viendo (gran pausa). Pero (pausa) la ven (pausa) desde ahí, desde donde están ustedes (gran pausa). Yo (gran pausa) veo la misma manzana (pausa) pero desde aquí, desde donde estoy yo (pausa muy larga). La manzana que ven ustedes (pausa) es distinta (pausa), muy distinta (pausa) de la manzana que yo veo (pausa). Sin embargo (pausa), es la misma manzana (sensación).”

(*Tiempo de silencio*, 162)

Sin embargo, la apariencia habitual de la voz citada heterodiscursiva es la contraria: voz disuelta en una narración que domina la dimensión referencial.

Por último, en la *fase consonante* la *voz citada* se presta como variante a los propósitos de una narrativa en la que el sujeto cognitivo del personaje y el sujeto cognitivo del autor adoptan una posición de interdependencia. En varias obras de García Márquez, la voz citada es la variante casi exclusiva del discurso referido —*Cien años de soledad*, *Crónica de una muerte anunciada*, *El amor en los tiempos del cólera*. En otras novelas de esta fase, como las de J. Ferrero, la voz citada aparece como réplicas dispersas de un tipo de diálogo similar al que hemos visto en *Tiempo de silencio*. La diferencia entre el tipo de voces-réplicas que hemos visto en Martín-Santos y los de esta fase no es formal, sino de contenido. En las voces consonantes se produce un fenómeno de interdependencia entre los sujetos cognitivos, como ya hemos apuntado, frente a la disonancia de la fase verbal-sintética. El siguiente ejemplo es de *Opium* de Ferrero:

Le escupió mil improperios, le golpeó en la cara . No bastaba con eso, así no atravesaba su piel. Seguiría sin entender, seguiría negándose a ser el que era.

—¡Esta vez voy a herirte de verdad, traidor!

(*Opium*, 145)

El mismo tono de violencia que refiere la narración podemos encontrarlo objetivado en la voz citada. En cambio, en la dimensión formal nada particulariza o llama la atención sobre rasgo alguno del discurso del personaje. Los rasgos particulares del discurso, que todavía pueden apreciarse en la fase verbal-sintética, han desaparecido. Las voces citadas consonantes están expresadas en un discurso carente de cualquier color personal o local.

DIÁLOGO

El *diálogo* es, sin duda, la unidad compositiva más importante tras el discurso narrativo y la fundamental entre las categorías compositivas del discurso referido. Tanto por su proliferación como por su relevancia, debería haber sido la unidad compositiva más estudiada. Sin embargo, no ha sido así. Los estudiosos se han fijado más en otras formas —monólogo interior, discurso indirecto libre, etc.— que, pese a su importancia, han jugado papeles mucho menores. La razón hay que buscarla en que, aparentemente, las variaciones formales del diá-

logo son mínimas —se limitan a la aparición de frases parentéticas o incidentales con verbos de decir— y, consiguientemente, no parece ofrecer problemas interpretativos. Sólo la *novela dialogada* ha sido objeto de atención de la crítica literaria¹. Esta situación es consecuencia de una concepción formalista de la novela, alimentada tanto por positivistas como por antipositivistas, que lleva a ignorar problemas centrales.

La evolución que sufre el diálogo en la novela moderna viene marcada en el plano formal por la distinción que establece Voloshinov (1929) entre individualismo crítico (que viene a ser *authorial narration* en Cohn) e individualismo relativista (*figural narration* en Cohn). En la primera etapa (el siglo XIX, fundamentalmente) las réplicas del discurso están dotadas de un peso referencial que les confiere cierta autonomía de la trama. Aparecen así las réplicas como pequeños discursos del personaje, que sólo se ven reducidos en la fase particularizadora.

En lo fundamental, este tipo de diálogo está presente ya en la novela de los siglos XVII y XVIII. En los diálogos objeto-analíticos y verbal-analíticos aparecen frases parentéticas con verbos de decir. Los diálogos particularizadores —naturalistas y noventayochistas— tienden a evitar las frases parentéticas e incidentales. En la segunda etapa, que viene a corresponder al siglo XX, las réplicas del diálogo pierden cualquier indicio de autonomía porque carecen de peso referencial propio, y son breves. En estas condiciones las frases parentéticas e incidentales con *verbum dicendi* desaparecen, aunque algunos novelistas las siguen utilizando, con lo que consiguen efectos estilísticos diversos —según el marco narrativo—, pero con un cierto aire arcaizante.

La aparición del *diálogo* en la narración supone el recurso más tradicional para presentar y aproximar al lector a la actualidad viva de la materia novelada. Las reglas por las que se rige su aparición en la escena narrativa son prácticamente las mismas que las que rigen para la *voz citada*, expresadas en las diversas tendencias perceptivas del discurso referido. En la tendencia objeto-analítica, el diálogo ocupa los momentos culminantes de la tensión dramática de la novela; el mundo de la novela es un drama y sus problemas y soluciones se dirimen en diálogos. En la tendencia verbal-analítica, los diálogos se desplazan hacia momentos caracterizadores de la actitud personal del

¹ Baquero Goyanes (1970) ha dedicado un capítulo a esta variante novelesca. Concede esta variante como una combinación de rasgos de la novela y del teatro. En el caso de Galdós señala los móviles realistas que apuntan hacia la desaparición de la intervención del autor, pero encuentra opuestos los móviles de Baroja y Valle-Inclán.

héroe ante la vida, aunque no siempre resulten especialmente relevantes para el devenir del héroe. En la tendencia particularizadora tenemos dos tipos de diálogo: el primero sirve para caracterizar a los interlocutores, ya sea en su dimensión tipista o ética, y se presenta muy mermado de contenido referencial, limitándose a ilustrar la información que da la narración; el segundo es un tipo de diálogo de grandes dimensiones que sirve a un propósito didáctico-moral a la vez que caracterizador —la parte cuarta, "Inquisiciones", de *El árbol de la ciencia* es un ejemplo. En la tendencia objeto-sintética, el diálogo aporta el peso referencial fundamental de la novela, a pesar de que sus réplicas están vacías de contenido por estar tomadas de la cotidianidad —también vacía de contenido— de los personajes². En la tendencia verbal-sintética, el tipo de diálogo es básicamente el mismo que el objetivista, con características similares, pero juega aquí un papel muy secundario en la composición de la novela, reducido a un mero apoyo del relato. Por último, la tendencia consonante presenta un tipo de diálogo en el que las frases parentéticas vuelven a jugar un papel importante, pues vehiculizan la convergencia de entonaciones entre el diálogo y la narración. Esta orientación consonante contrasta fuertemente con la disonancia subjetivista de la tendencia verbal-sintética. Las réplicas recuperan contenido y peso referencial en esta fase.

Esta clasificación atiende al papel que el discurso narrativo asigna al diálogo: nos dice cuándo el novelista da la voz a los personajes. Pero esto, que puede resultar suficiente para explicar el porqué de la voz del personaje en cualquier otra variante compositiva del discurso ajeno, no resulta suficiente para la más compleja —desde el punto de vista arquitectónico— de las variantes: el diálogo. Un segundo aspecto, no menos importante que el primero, es la relación que se establece entre el diálogo y las demás variantes del discurso del personaje, en especial las de expresión del pensamiento. En las tendencias objeto-analítica y objeto-sintética la relación entre el pensamiento del

² A propósito de los diálogos objetivistas encuentra Sanz Villanueva:

un lenguaje fundamentalmente coloquial en los diálogos. Estos pretenden reflejar lo cotidiano y banal de muchas conversaciones, la estereotipación de las fórmulas de comunicación y por ello resultan anodinas y vulgares. Pero lo grave es que el escritor opera por un proceso de simplificación y no llega a calar en la rica expresividad que suele y puede tener el habla popular. Se pretende pasar por tal una simple adulteración —convertida en manoseado recurso— que consiste en reproducir con monótona insistencia transcripciones fonéticas de la lengua hablada, como si lo peculiar de esta fuera sólo eso. (Sanz Villanueva 1980:209-210)

héroe y el diálogo es débil. Pero en las tendencias verbal-analítica y verbal-sintética se produce una intersección, concordancia o encabalgamiento entre las réplicas del diálogo y los enunciados del pensamiento del héroe. En la tendencia particularizadora, el pensamiento del héroe tiende a ser reemplazado por la caracterización que de él hace la narración y el diálogo se limita a ilustrar esa caracterización. En la tendencia consonante, las réplicas del diálogo y las reacciones o sensaciones del personaje (*psiconarración*) se sitúan en paralelo.

La desheredada nos muestra el encabalgamiento entre el diálogo y los pensamientos de Isidora Rufete, presentados en *monólogo narrado* y en *psiconarración*. Isidora hace propósito de la enmienda, don José Relimpio la anima:

— (...) Mi familia tiene la culpa, ¿no es verdad, padrino?

— Sí, sí, hija mía; ella tiene la culpa. Pero vamos a lo que importa ... ¿Con qué cuentas para mantenerte? ¿Qué te queda de lo que te dejó tu tío?

— Nada —replicó con profunda tristeza la joven, haciendo con sus manos un significativo movimiento que representaba el vacío—. ¡Pero trabajaré! ¿No tengo yo manos?

Y diciendo esto se le representaron en la imaginación figuras y tipos interesantísimos que en novelas había leído. ¿Qué cosa más bonita, más ideal, que aquella joven olvidada, hija de unos duques, que en su pobreza fue modista de fino, hasta que, reconocida por sus padres, pasó de la humildad de la guardilla al esplendor de un palacio y se casó con el joven Alfredo, Eduardo, Arturo o cosa tal? Bien se acordaba también de otra que había pasado algunos años haciendo flores, y de cuyos finos dedos labraban deslumbradores encajes. ¿Por qué no había de ser ella lo mismo? El trabajo no la degradaba. ¡La honrada pobreza y la lucha con la adversidad cuán bellas son! Pensó, pues, que la costura, la fabricación de flores o encajes le cuadraba bien, y no pensó en ninguna otra clase de industrias, pues no se acordaba de haber leído que ninguna de aquellas heroínas se ocupara de menesteres bajos, de cosas malolientes o poco finas.

— ¡A trabajar! ¡A trabajar! —exclamó inundada de aquel entusiasmo que tan fácilmente se posesionaba de su alma.

— Yo te ayudaré. Si tuviéramos ahora la máquina ... harías camisas de hombre.

— ¿Camisas de hombre? Eso no me gusta.

(*La desheredada*, 270)

El mismo fenómeno podemos encontrarlo en *Tiempo de silencio*. Cartucho aborda a Amador, navaja en mano, para indagar quién es el responsable del embarazo de Florita.

—¡Déjame ya o te denuncio!

—¡Hale! ¡Chíivate si puedes!

—¡Déjame!

—¿Crees que me va a dar canguelo? Tú 'sí que vas a tener la frusa...

—Yo no he sido.

Cartucho hacía como que podía apretar, sin esfuerzo alguno, la punta de la navaja en el vientre un poco grueso de Amador, el cual estaba hecho de una materia demasiado blanda para ciertos tragos. No podía adivinar de dónde había salido aquel hombre negro, como llovido del cielo o vomitado de una mina, que le apretaba contra la asquerosa vieja y sentía cada vez más sudado su cuello por el miedo. ¿A él que se le iba en aquel asunto? Éste estaba enamorado de la muerta. Aconchabado con la Florita. Sería el padre. Pero Muecas no lo sabía. Éste se entendía con aquella y el Muecas no sabía lo que le metían en la casa. Tiene un aire de fiera que puede suceder cualquier cosa. Dios sabe qué barbaridad.

—Fue el médico —dijo Amador.

—No me mientas

—El médico.

(*Tiempo de silencio*, 148)

En este caso la interrupción del diálogo incluye narración, monólogo narrado y monólogo citado —las dos últimas frases del párrafo narrativo. Este fenómeno, que bien podríamos llamar el fenómeno de las "mentes transparentes", retomando el sugerente título de Cohn (1978), resulta privativo de las orientaciones subjetivistas —las tendencias verbal-analítica y verbal-sintética— y es uno más de los que contribuyen a llamar la atención de la crítica sobre este tipo de literatura³.

Otro aspecto directamente relacionado con el diálogo es el de la llamada *novela dialogada*. Una perspectiva formal en el estudio de esta variante novelística no resuelve apenas nada. Conviene notar

³ Desde Bajtín (1963) hasta Cohn (1978), pasando por numerosos estudios sobre la novela —recordemos la crítica de la novela social española, de la que Sanz Villanueva (1980) es testigo—, se conforma toda una corriente crítica internacional del gusto literario que menosprecia el objetivismo. Frente a esta expresión del gusto literario sólo se ha afirmado, de forma mucho menos sólida y continuada, una corriente que se basa en el valor político de la novela y ve en el objetivismo, en el realismo socialista o en el arte proletario la forma superior de compromiso histórico entre el novelista y la sociedad. Mientras que esta posición politizadora de la novela desconoce su especificidad como género, la primera actitud crítica cede demasiado espacio al gusto, lastrada por una perspectiva histórica incompleta de los géneros literarios y sus categorías arquitectónicas y compositivas.

que nada tienen que ver *Realidad* o *La Casa de Aizgorri* con *La Celestina* más allá de cierto parecido formal. Los propósitos y las causas que generaron la novela dialogada del siglo XVI se agotaron con ella. La reaparición de novela dialogada, bien sea de forma fragmentaria, como en *La desheredada* o en *Ulysses* (cap. XV), bien en la totalidad de la obra como en los casos citados más arriba, es atribuida por D. Cohn (1978:255) a los simbolistas y al periodo inmediatamente post-simbolista, como un aspecto más de la tendencia a la disolución de los límites entre los géneros⁴. En el caso de la literatura española, además de las novelas dialogadas citadas, apoyan la idea de Cohn los casos del teatro épico en verso de Marquina, los poemas en prosa de Juan Ramón Jiménez y los juegos en los títulos de Valle-Inclán. Esta época tiende a cuestionar la funcionalidad del marco genérico de la obra literaria. El escritor parece rebelarse contra los límites impuestos por el género elegido y reacciona combinando rasgos de los géneros —tal como explica Cohn en la nota que acabamos de ofrecer.

Otra explicación complementaria puede ofrecerse desde la perspectiva de la evolución del género novelístico. La *novela dialogada* puede entenderse como uno más de los fenómenos que se producen con el nacimiento y desarrollo de la novela moderna. La novela moderna puede ser caracterizada, siguiendo a Bajtin (1963: 126 y ss.) por tres aspectos: la representación de la actualidad viva, que no mitifica el pasado; su fundamento consciente en la experiencia y en la libre creación; y la multiplicidad deliberada de estilos y la diversidad de voces. Esta multiplicidad y diversidad produce la mezcla de lo sublime y lo trivial, de lo serio y lo cómico, y, sobre todo, el amplio uso de géneros diversos —diálogos, cartas, manuscritos encontrados, parodias de géneros elevados, citas paródicas, refranes, dialectos y argots vivos, etc. Dentro de esta tendencia a la diversidad de la novela moderna hay que situar la flexibilización extrema de los límites formales del género, que, cada vez más, son vistos por los novelistas como un modelo al que no hay que atenerse con la rigidez que tuvo

⁴ Es interesante recordar en este sentido que los primeros textos "puros" de este tipo aparecieron con los simbolistas y en el periodo post-simbolista inmediato, en una época en la que las fronteras entre los géneros tradicionales eran más libremente traspasadas y más deliberadamente borradas que en periodos anteriores; cuando confluyen poesía y prosa (el caso de los poemas en prosa y de la novela lírica), o drama y poesía (el teatro épico temprano y la novela dialogada). (D. Cohn 1978:255)

Una opinión similar es la de D. Villanueva (1982: 8), que utiliza la expresión "modo dramático".

el pasado con los géneros. Así surgen, primero, novelas-diario o novelas epistolares —*Werther*, *Primer amor* de Turgueniev, *Pepita Jiménez* o *La incógnita*—, después, novelas dialogadas, y, por último, novela monologada —*La vida perra de Juanita Narboní*, un ejemplo extremo porque llega a prescindir de cualquier apoyo narrativo. Casos especiales en esta evolución son novelas como *Ulysses* o *Tiempo de silencio*, auténticas enciclopedias de técnicas. Todas estas innovaciones tienen un común denominador: son intentos de acercarse y penetrar en la *actualidad viva*, y flexibilizar los límites del género⁵.

VOZ REFERIDA

La *voz referida*, que recibe la denominación habitual de *estilo* o *discurso indirecto*, ha sido concebida por los narratólogos —Genette (1972), McHale (1978), etc.— como uno de los tipos de discurso de menor valor mimético. Esta idea de que la *voz referida* no puede representar la voz del personaje tan fielmente como la *voz citada* es tan común entre los estudiosos como carente de fundamento. Como veremos más adelante, el grado de aproximación a la actualidad viviente que puede ofrecer esta variante depende de las diferentes tendencias perceptivas y no le resulta esencial el grado mínimo de aproximación. Sin embargo, la principal característica de la *voz referida* es su organización sintáctica. Esta organización se basa en la subordinación sintáctica al discurso del autor por medio de un nexo y una doble traslación, temporal y personal. Pero esta diferente disposición sintáctica no conlleva necesariamente consecuencias en el terreno del contenido temático, regido por las categorías arquitectónicas y, por tanto, mucho más sensible a las oscilaciones históricas.

⁵ Galdós nos da en el prólogo de *El abuelo* esta razón de la utilización de la forma dialogada, que, en realidad, justifica cualquiera de los elementos compositivos reproductores de discurso referido desarrollados por la novela moderna:

Estos [los caracteres] se hacen, se componen, imitan más fácilmente, digámoslo así, a los seres vivos, cuando manifiestan su contextura moral con su propia palabra, y con ella, como en la vida, nos dan el relieve, más o menos hondo y firme de sus acciones. La palabra del autor, narrando y describiendo, no tiene, en términos generales, tanta eficacia, ni da tan directamente la impresión de la verdad espiritual. (...)

Con la virtud misteriosa del diálogo parece que vemos y oímos sin mediación extraña el suceso y sus actores, y nos olvidamos más fácilmente del artista oculto que nos ofrece una ingeniosa imitación de la naturaleza.

(*El abuelo*, 7-8).

La época dorada de la *voz referida* es el racionalismo —el siglo XVII. En la obra cervantina, sobre todo en el *Quijote*, asistimos al máximo esplendor de esta fórmula compositiva, que salta fácilmente barreras oracionales y que permite una reproducción tan fidedigna como la de la *voz citada*. No vamos a entrar aquí en profundidad en los problemas que suscita la *voz referida* en la época clásica, que escapan a los límites que nos autoimponemos por razones prácticas —la novela moderna—, pero sí ofrecemos un ejemplo de voz referida racionalista:

Mas el barbero preguntó a Don Quijote *cuál era la advertencia de la prevención que decía era bien se hiciese; quizá podría ser tal, que se pudiese en la lista de los muchos advertimientos impertinentes que se suelen dar a los príncipes.*

—El mío, señor rapador, —dijo Don Quijote— no será impertinente, sino perteneciente.

(*Quijote* II, 43)

Este mismo ejemplo ha sido dado por Reyes (1984: 203) como *oratio quasi obliqua*, una variante que Reyes opone al estilo indirecto libre y que define como un estilo indirecto sin la articulación sintáctica canónica y la correspondiente subordinación y traslaciones de deícticos. Tal caracterización, pese a su discutible fundamentación, pone de manifiesto la peculiaridad de una de las manifestaciones de la *voz referida* en el Siglo de Oro, cuyo estudio aportaría una interesante gama de variantes.

La etapa objeto-analítica se caracteriza por una orientación hacia el resumen, que se consigue aislando el contenido temático —que permanece en el discurso referido— de la entonación —que continúa la del discurso narrativo. En el siguiente ejemplo podemos ver cómo la voz del personaje queda claramente subordinada al discurso de la narración:

Quiso ésta enseñarle también la solfa, y él dijo *que lo que importaban eran las letras y las teclas, que eso vendría más adelante*; y en ocho días hizo que aprendía y conocía todas las letras de la primera línea de la paleta hasta la H;

(*Pedro Saputo*, 117)

El discurso cognitivo del autor se enseñorea del discurso del personaje, que pierde su tonalidad y sus rasgos más característicos. Todo lo contrario sucede en la fase verbal-analítica. En esta fase el discurso referido se hace eco de los elementos que personalizan y dan tonalidad al discurso del personaje, pasando el contenido temático a un

segundo plano —véase el ejemplo propuesto en el capítulo tercero. Pero el aspecto más relevante de la *voz referida* en esta etapa es su práctica desaparición, pues los escritores de esta fase, en especial Galdós, prefieren la *voz narrada* o el *discurso disperso en la narración*, que son utilizados con asiduidad —como veremos más adelante. Producto de la preferencia galdosiana por estas otras variantes compositivas son algunas formas de *voz referida* que muestran cierta flexibilidad formal. En el caso siguiente el *verbum dicendi*, necesario en toda *voz referida*, se muestra en posición parentética:

Poníales por encima de todas las cosas, siempre que se avinieran a trabajar perpetuamente en las minas, a amasar en una sola artesa todos sus jornales, a obedecerla ciegamente y a no tener aspiraciones locas ni afán de lucir galas, ni de casarse antes de tiempo, ni de aprender diabluras, ni de meterse en sabidurías, “porque los pobres —*decía*— siempre habían de ser pobres, y como pobres portarse, sin farolear como los ricos y gente de la ciudad, que estaba toda comida de vicios y podrida de pecados”.

(*Marianela*, 85)

En este ejemplo podemos ver cómo el propio Galdós entrecomilla la *voz referida*. Esta *voz referida* viene a culminar un fragmento del discurso de *Señana* a sus hijos, que aparece *disperso en la narración*. La transición se produce con un elemento de continuidad en el discurso referido: el *porque* introductorio, y otro de ruptura: el *decía* parentético. Seguramente el Galdós más maduro de la década siguiente —la de los años ochenta, en la que se publican entre otras *La desheredada* y *Fortunata y Jacinta*— hubiera suprimido el *porque*, el *decía* y las comillas, manteniendo el resto, con lo que hubiera conseguido una *voz narrada*. La relativa inmadurez de la primera etapa galdosiana —desde el punto de vista de la tendencia verbal-analítica— y el hecho de que el contenido del discurso disperso en la narración sea voz —cosa infrecuente en Galdós— y no pensamiento, han hecho posible este enunciado, poco habitual en la restante producción galdosiana.

La etapa siguiente, la tendencia particularizadora o mixta, significa una recuperación estilística para la *voz referida*. Baroja se vale de esta técnica para marcar la distancia con sus personajes, que caracteriza su estilo narrativo. La subordinación del discurso referido a la narración que practica esta variante resulta útil para una fase de la que hemos dicho que arroja en la narración pesadas sombras sobre el discurso del personaje. La flexibilidad formal es la principal característica de las variantes de esta fase, que llegan a confundirse con la *voz narrada*. Veamos algunas:

Los periódicos no decían más que necedades y bravuconadas: los yanquis no estaban preparados para la guerra; no tenían ni uniformes para sus soldados. En el país de las máquinas de coser, el hacer unos cuantos uniformes era un conflicto enorme, según se decía en Madrid.

(*El árbol de la ciencia*, 195)

Uno de los médicos que colaboraban en la revista, un hombre joven, fue varias veces a ver a Lulú.

Según decía, se encontraba bien; sus manifestaciones histéricas no tenían importancia: eran frecuentes en las embarazadas. El que se encontraba cada vez peor era Andrés.

Su cerebro estaba en una tensión demasiado grande, y las emociones que cualquiera podía sentir en la vida normal, a él le desequilibraban.

—Ande usted, salga usted— le decía el médico.

(*Ibid.*, 244)

En la primera cita vemos la sustitución del nexos subordinante introductorio por un frase *dicendi* incidental. En la segunda cita tenemos la misma frase *dicendi* introduciendo el discurso referido. Gramaticalmente, esta frase *dicendi* invierte la subordinación, pasando el discurso referido a ejercer el papel principal; pero, desde un punto de vista del discurso narrativo, se trata de la misma relación entre narración y discurso referido que hemos encontrado en anteriores etapas de la *voz referida*, únicamente afectada por la evolución en la percepción del discurso del personaje.

La etapa objetivista prefiere el *diálogo* a las otras variantes compositivas, que aparecen de forma muy discontinua y que en las novelas de objetivismo más estricto ni siquiera aparecen. En estas condiciones, la *voz referida* es casi inexistente, a no ser en el mismo diálogo, como en este ejemplo:

—Hija, en un hombre —dijo Paulina—, tendrás que reconocer que es un plan un poquito desairado. Comprenderás que vaya un papel, que mientras todos se divierten, tú te tengas que estar sentadito en una triste silla. Dirán que la novia, que es que será tonta, o algo por el estilo.

(*El Jarama*, 125)

Con este caso se nos plantea un problema que hemos evitado hasta el momento: la aparición de formas reproductoras de discurso ajeno en el marco del propio discurso de los personajes. En verdad, esta situación no plantea problemas especiales y el *discurso ajeno referido por un personaje* recibe el mismo tratamiento que el discurso referido en marco narrativo. En el ejemplo de *El Jarama*, podemos obser-

var la misma orientación verbal que sufre la voz en muchos casos durante la etapa objetivista. Esta orientación verbal es el complemento de una actitud neutra —de orientación objetiva— que florece debido a la escasa interiorización de los personajes y que se materializa en los casos —no excesivamente numerosos— en los que aparece un contenido de pensamiento en el discurso referido, como veremos en el capítulo siguiente. La actitud de observación neutral permite una cierta percepción verbalizadora del discurso ajeno. Por eso, es posible apreciar una cierta gradación en la tipificación del discurso del personaje en el objetivismo.

El tratamiento objeto-analítico es perfectamente visible en las numerosas referencias a actos de habla que aparecen como simples hechos del relato, sin dárseles el discurso referido. Aunque lo más frecuente es el uso de frases simples con *verba dicendi* que expresan pautas sociales comunicativas —saludar, despedirse, etc.—, en ocasiones adquieren mayor relevancia para el relato. Este es el caso del siguiente ejemplo, extraído también de *El Jarama*:

La música se había callado. Una voz clara y alta se disparaba hacia el campo abierto, anunciando el disco siguiente, con la lista de los tres o cuatro nombres de las personas a quienes iba dedicado, como si lo estuviesen escuchando desde allá lejos, escondidos o perdidos en alguna parte del río, agazapados tras de algún matorral en la llanura.

—A ver cuándo tienes un detalle y me dedicas un disco por la radio —dijo Mely.

—En cuanto me sobren seis dures; prometido.

La música volvió a sonar y luego una voz lenta que cantaba.

(*El Jarama*, 127)

El relato de palabras sirve generalmente para dar pie al diálogo subsiguiente. Pero en ocasiones el relato de palabras da paso a una *voz referida*. El ejemplo siguiente nos muestra esta posibilidad:

Hasta muy tarde estuvo preparando su indumentaria. Recibió varios encargos. Gerardo le pidió que le trajera un carrete de seis por nueve; el Barón le encargó "La Codorniz"; Jerónimo le entregó una carta para que la echara al correo.

(*Sin camino*, 137)

En resumen, podemos decir que estas muestras ponen de relieve la escasa relevancia de la *voz referida* en el objetivismo, que prefiere principalmente los diálogos, y muy secundariamente el relato de palabras, la *voz citada* u otras variantes compositivas.

La tendencia verbal-sintética permite una notable recuperación de la *voz referida*. Esta fase está mucho más atenta a los aspectos personalizadores, tipificadores o tonales del discurso referido y explota las posibilidades estilísticas de la *voz referida*. Un aspecto renovador de los que aparecen en la voz referida subjetivista es la *heterodiscursividad*. He aquí un ejemplo:

Pero este caballero de triste figura sólo de pintura quería hablar y decir que expondría en Buchholz e insistir en que su pintura era un neoexpresionismo y preguntarles que *por qué no ahora mismo*, en el acto propiamente dicho y sin subterfugio de ningún género, ellos, después de haber consumido la necesaria cantidad de ginebra, no se trasladaban a su estudio donde, con la contemplación de sus cuadros, podrían hacerse cargo de la ninguna necesidad de atractivos sensoriales en la obra de un alemán para expresar el pathos atormentado de un pueblo culpable y en derrota.

(*Tiempo de Silencio*, 83)

La muestra de flexibilidad y disolución de fronteras que supone la introducción de formas de discurso directo en el ejemplo anterior podemos verla ampliada en el caso siguiente. Se trata de una anécdota relatada por Eduardo Galeano: una mujer, ya mayor, es alfabetizada por la revolución sandinista y escribe una carta a su hijo:

En la carta contaba a su hijo que ella de geografía entendía casi todo, y de historia también, pero que todavía *me enredo con los numeritos y todavía escribo con faltas...*⁶

Esta variante de la *voz referida* incrementa las posibilidades humorísticas y profundiza la subjetivización del discurso del personaje. Combina la orientación comunicativa de la *voz referida* —el rechazo de la réplica— con la subjetivización profunda que produce la penetración en la palabra misma del personaje.

La interacción entre el sujeto cognitivo del autor y el sujeto cognitivo del personaje produce una amplia serie de fenómenos estilísticos que en una proporción no desdeñable tienen por escenario la *voz referida*, una variante compositiva que se presta a poner de relieve la intervención del autor en el discurso del personaje y que obliga a po-

⁶ Este texto es en realidad contado por un narrador-testigo. Lo incluimos aquí porque, salvo la brevísimas referencias al narrador-testigo, nada recuerda la narrativa personal. El texto pertenece a "Nicaraguando", aparecido en *El País*, pág. 19 del suplemento "Domingo", de 29 de septiembre de 1987.

ner en juego los efectos heterodiscursivos para desarrollar el componente personal.

Por último, la fase consonante expresa la reconciliación entre los sujetos cognitivos del autor y del personaje. También la *voz referida* es un elemento compositivo útil para expresar este propósito. La fusión que permite entre discurso y narración —frente a la yuxtaposición extrema que se da en la heterodiscursividad— produce el fluido necesario para la comunicación entre autor y personaje. Obsérvese la consonancia perfecta entre ambos sujetos cognitivos en el ejemplo siguiente:

El doctor Juvenal Urbino solía contar que no experimentó ninguna emoción cuando conoció a la mujer con quien había de vivir hasta el día de la muerte. Recordaba el camión celeste con bordes de encaje, los ojos febriles, el largo cabello suelto sobre los hombros, pero estaba tan obnubilado por la irrupción de la peste en el recinto colonial, que no se fijó en nada de lo mucho que ella tenía de adolescente floral, sino en lo más ínfimo que pudiera tener de apestada.

(*El amor en los tiempos del cólera*, 176)

El discurso referido se presenta atravesado por sintagmas del discurso del autor ("la mujer con quien había de vivir hasta el día de la muerte"), pero a su vez el discurso narrativo está impregnado del punto de vista —el sujeto cognitivo— del personaje. Si en la etapa subjetivista —verbal-sintética— son los discursos narrativo y personal los que se entrelazan, en una yuxtaposición extrema que desafía las tradiciones de la narrativa, en esta etapa consonante son los sintagmas de estos discursos los que saltan todas las barreras discursivas. Sin embargo, esta hibridación no rechina en los oídos en los oídos del lector —como la heterodiscursiva—; al contrario, basada en la oralidad previa del relato, consigue un sorprendente efecto de armonía musical.

VOZ NARRADA

Tradicionalmente pensamientos y palabras narradas —aquí, *monólogo narrado* y *voz narrada*— se han visto como las dos materias primas del *discurso indirecto libre* y nadie se ha preocupado por diferenciarlos, pues gramaticalmente se comportan de forma similar. Sólo ha habido dos excepciones a la regla general: una, Cohn (1978), que sólo se interesa por el pensamiento y desprecia los problemas de

la palabra —desde un punto de vista literario su importancia es menor, ciertamente—, y la segunda, A. Kalik-Teljatnicova (1966), que con sorprendente lucidez señala un doble origen para el discurso indirecto libre según su contenido sean palabras o pensamientos. Lamentablemente, esta línea de estudio iniciada por Kalik-Teljatnicova (1966) no ha sido seguida por ninguna de las aportaciones más modernas.

Sin embargo, el análisis desde una perspectiva más amplia que la puramente gramatical, como intenta ser esta, —y siempre dentro de criterios lingüísticos—, necesita distinguir claramente entre pensamientos y palabras narradas por varios motivos:

- a) históricos: el origen de la *voz narrada* es anterior al del pensamiento narrado, tiene una evolución diferente y diferente importancia según las épocas;
- b) enunciativos: no sólo su contenido temático es diferente —voz o pensamiento—, sino que los problemas estilísticos y compositivos son también otros: criterios selectivos, problemas con la oralidad, etc.;
- c) literarios: el papel que desempeña la voz narrada respecto al entorno narrativo es más modesto que el del pensamiento narrado —en volumen y trascendencia—, pero frente al pensamiento admite una más variada gama de refracción en la narrativa personal.

Veamos un ejemplo de *voz narrada*:

¿Quién vivía en aquella casa que tenían delante, el año cuarenta? El habilitado del clero, allí presente, hombre de prodigiosa memoria, recordaba uno por uno los inquilinos de todos aquellos edificios tristes y sucios, grandes caserones de dos pisos. "Las de Gumía habían muerto en La Habana, donde era el año cuarenta y seis magistrado el marido de la mayor;..."

(Su único hijo, 34)

Las dos frases subrayadas pertenecen a dos contertulios de Bonifacio en su vieja tertulia romántica. Conviene observar que, mientras la primera aparece sin comillas, la segunda, que se alarga durante toda la página, está entrecomillada. La práctica de entrecomillar párrafos de discurso indirecto libre en Clarín es muy frecuente. También conviene advertir el uso del pluscuamperfecto, que reemplaza a imperfectos y pretéritos narrativos.

Hemos apuntado más arriba que la *voz narrada* tiene un origen anterior y, por tanto, diferente del *monólogo narrado*. A. Kalik-Teljat-

nicova (1966) denomina *Bericht* a esta forma de expresar el discurso ajeno. Y lo define como un tipo de resumen de palabras que el autor hace sin recurrir al estilo indirecto. Considera Kalik-Teljatnicova también *Bericht* el discurso indirecto con el verbo introductor en incidente. Según su teoría, el procedimiento del *Bericht* se desliza de las formas más simples a otras más complicadas, en donde toda indicación de que se trata de palabras del personaje está ausente. Kalik-Teljatnicova opone el *Bericht* a la *polifonía* —intromisión de palabras ajenas en el discurso del autor— y a las exclamaciones e interrogaciones retóricas —a las que atribuye el origen del discurso indirecto libre de pensamiento—, pero curiosamente no intenta situar su origen histórico más allá del lugar común de la atribución a La Fontaine (Kalik-Teljatnicova 1966: 132). Casi todos sus ejemplos son de Balzac.

M. Lips (1926) se preocupa de la evolución histórica del discurso indirecto libre. Lips piensa que este estilo ha existido siempre, pero admite que el curso moderno del discurso indirecto libre comienza con La Fontaine⁷.

⁷ Varios de los ejemplos que Lips —y antes Bally— cita no corresponden a una variante del discurso indirecto libre, sino al discurso indirecto canónico. Veamos un ejemplo:

Le pot de fer proposa
 Au pot de terre un voyage.
 Celui-ci s'en excusa,
 Disant qu'il ferait que sage
 De garder le coin du feu (I)
 Car il lui fallait si peu,
 Si peu que la moindre chose
 De son débris serait cause.
 Il n'en reviendrait morceau. (I')
 "Pour vous, dit-il, dont la peau
 Est plus dure que la mienne,
 Je ne vois rien qui vous tienne. (D)

(*Fables*, apud Lips 1926: 144)

Este ejemplo ilustra la secuencia Indirecto (I) + Indirecto libre (I') + Directo (D) que Lips constata en la mayoría de los casos anteriores al siglo XVIII y que, según ella, reproduce el orden creciente de la expresividad. En nuestra opinión, aquí no cabe la distinción entre discurso indirecto y discurso indirecto libre por más que pueda haber incluso pausas marcadas por punto, pues se mantiene la relación de subordinación (*car*) incluso por encima de este tipo de pausas. Este recurso, el discurso indirecto cortado por pausa fuerte es muy frecuente durante el siglo XVII y debe ser considerado como una posible fuente del *Bericht*-voz narrada. Este paso del discurso indirecto que mantiene la subordinación por encima de las pausas fuertes a la voz narrada no es tenido en cuenta por Lips, que, basándose en un criterio gramatical estricto, los identifica. Tampoco es advertido por Kalik-Teljatnicova que, si bien observa varios tipos de esquemas que representan discurso ajeno, tampoco se atreve a proponer una evolución histórica. Ahora bien, en La Fontaine realmente ocurre que, por primera vez, el

autor prescinde de la parte de discurso indirecto anterior a la pausa o al cambio de entonación y aparecen así formas primitivas de discurso indirecto libre. Veamos algunas de las citadas por Lips:

La nourrice, à ces mots,
court annoncer en diligence
le petit chien et sa science
Le pèlerin et son propos.
Il ne s'en fallait rien qu'Argie
Ne battît sa nourrice. *Avoir l'effronterie*
De lui mettre en l'esprit une telle infamie
Avec qui? Si c'était encore la pauvre Atis!
Hélas! mes cruautés son cause de sa perte.
Il ne me proposa jamais de tels partis.

(Contes, "Le petit chien", *apud* Lips 1926: 143)

Nice d'abord eut peine à digérer
L'expedient; allégua le danger
Et l'infamie; *il en serait en peine:*
Le magistrat pourrait le rechercher
Sur le soupçon d'une mort si soudaine.
Empoisonner un de ses citoyens!
Lucrece était échappée aux blondins,
On l'allait mettre entre les bras d'un rustre!
"Je suis d'avis qu'on prenne un homme illustre,
Dit Callimaque, etc.

(Contes, *apud* Lips 1926: 145)

De los siete ejemplos de discurso indirecto libre de La Fontaine que cita Lips, cuatro pertenecen a lo que ella llama la sucesión I-I', sólo dos parecen realmente voz narrada —los dos citados anteriormente— y se caracterizan porque terminan dejando paso al discurso directo. El séptimo narra pensamiento y se puede interpretar como narración, aunque presenta dos interrogaciones. Con estos datos no pueden extraerse conclusiones definitivas, pero la opinión ampliamente extendida de que La Fontaine representa el punto de origen del discurso indirecto libre (compartida entre otros por Voloshinov, G. Lerch, Bally, etc.) parece sólidamente fundada. Sí parece cierto el hecho del surgimiento de esquemas aparentemente indirectos subordinados a sintagmas con función de frase introductoria como los que tenemos en los dos casos no introducidos por discurso indirecto canónico. En todo caso no es este el lugar para un estudio detenido de las variantes del discurso indirecto de La Fontaine.

En el siglo XVIII Lips presenta casos bastante problemáticos de discurso indirecto libre cuyo contenido resulta ser pensamiento. Como todos ellos pertenecen a contextos narrativos en primera persona, los abordaremos en el capítulo correspondiente. Con ellos presenta otros casos de discurso indirecto libre cuya caracterización resulta evidente y que podemos interpretar como voz narrada en contextos tanto de primera como de tercera personas. Veamos en primer lugar un caso de Voltaire:

Topaze tâcha de l'en (le mirza) détourner avec le zèle circonspect d'un serviteur qui ne voulait pas lui déplaire; il lui représenta tout ce qu'il hasar-dait. *Comment laisser deux familles au désespoir? Comment mettre le cou-teau dans le coeur de ses parents?* Il ébranla Rustan.

(*Le Blanc et le Noir*, *apud* Lips 1926: 154)

Aquí la palabra ajena se limita a interrogaciones en este ejemplo, aunque, según Lips, es muy poco frecuente encontrar discurso indirecto libre en un autor como Voltaire.

De los datos aportados por Lips sobre el discurso indirecto libre en el siglo XVIII francés es posible extraer las siguientes conclusiones para la *voz narrada*:

- a) la parentética con verbo de *decir* es una característica general de la época, sólo cuestionada por Marmontel;
- b) dominan las entonaciones interrogativas y exclamativas;
- c) las entonaciones asertivas tienen la apariencia de prescindir de todo lo no sustancial. Esto les da un aspecto de resumen y de que el autor atiende más al contenido que a la forma del discurso ajeno;
- d) cuando aparecen formas de discurso indirecto libre en forma asertiva suele darse la combinación de voz resumida más discurso directo; y

El siguiente es un ejemplo de Diderot y pertenece a una novela, *Jacques le fataliste*, donde Lips afirma que el discurso indirecto libre es bastante frecuente:

Le marquis parla du jeune homme qui le suivait. *Il avait été prémontré. Il était sorti de sa maison par une aventure bizarre; des amis le lui avaient recommandé; et il en avait fait son secrétaire en attendant mieux.* Le maître de Jacques dit: "Cela est plaisant".

(*Jacques le fataliste*, apud Lips 1926:156)

Por primera vez tenemos un ejemplo asertivo, pero la sintaxis narrativa le confiere un carácter resumido. Con Rousseau volvemos a la primera persona narrativa y a las interrogaciones:

Le lendemain l'on frappe à notre porte: j'ouvre; c'est l'homme aux gobelets. Il se plaint modestement de notre conduite. *Que nous avait-il fait pour nous engager à vouloir décréditer ses jeux et lui ôter son gagne-pain? Qu'y a-t-il donc de si merveilleux dans l'art d'attirer un canard de cire, pour acheter cet honneur aux dépens de la subsistance d'un bon nête homme?* Ma foi, messieurs, si j'avais quelque autre talent pour vivre, je ne me glorifierais guère de celui-ci.

(*L'Emile*, apud Lips 1926: 159)

Tenemos de nuevo la ordenación lafontaineana de discurso indirecto libre más directo, aunque aquí el cambio de discurso supone también un cambio de personaje. Según Lips, el discurso indirecto libre tampoco es frecuente en Rousseau. En *L'Emile* casi sólo se produce en el libro V, al parecer por el tema amoroso.

Por último, Marmontel recoge todas las características aparecidas hasta el momento e incluso se permite dar un paso adelante proponiendo la supresión de las frases parentéticas —*dit-il, disait-il*—:

La belle prude, suivant l'usage, opposait toujours quelque faible résistance aux désirs d'Alcibiade. *C'était une chose épouvantable! elle ne pouvait y penser sans rougir. Il fallait aimer comme elle aimait, pour s'y résoudre. Elle aurait voulu pour tout au monde qu'il fût moins jeune et moins empressé.* Alcibiade le prit au mot.

(*Alcibiade*, apud Lips 1926:164)

e) aparecen indistintamente, tanto con narración en primera persona como en tercera, formas de *voz narrada*. Estas formas suponen claramente un estadio diferente de los esquemas de discurso indirecto que dominan en el siglo XVII.

F. Todemann (1930) fue el primero en estudiar el *discurso indirecto libre* en español. Todemann comparte los criterios de la escuela vossleriana, en especial la concepción de la *erlebte Rede* de Lorck, y asocia la presencia/ausencia de este estilo a la presencia/ausencia de fantasía en las obras literarias de las diferentes épocas. A pesar del escaso rigor de sus criterios literarios y lingüísticos, sigue siendo citado como un elemento de referencia obligada.

Sobre el siglo XVIII cita casos de *erlebte Rede* en las obras del Padre Isla, Samaniego, Iriarte, Moratín y Quintana. Los casos citados de Isla, Samaniego y Moratín son casos de discurso regido por una subordinación evidentísima. Se trata del recurso, habitual en épocas anteriores, de incrustar pausas dentro del resumen del discurso ajeno trasladado en forma indirecta. El caso que cita de Iriarte⁸ es un discurso directo canónico que, aparte las interrogaciones, no tiene ni remota semejanza con el discurso indirecto libre —los verbos están en presente y futuro. Sí que tienen interés las citas de Quintana, todas ellas de narraciones de tema histórico.

¿Quiénes son esos padres?

Entonces los mercaderes le describieron el traje de que usaban, tan diverso del de los demás españoles, y sus costumbres, todavía más diversas. *No anhelaban por oro, plumas, ni cacao; no comían carne, no usaban mujeres, tenían muy lindas imágenes, delante de quienes se arrodillaban; su ejercicio continuo, cantar alabanzas a aquel Dios que había criado el mundo; estos eran los que sabían y podían declarar lo que las coplas contenían, y tenían tanto gusto en ello, que vendrían a su mandato si los enviase a llamar para este fin.*

(Fray Bartolomé de las Casas, *apud* Todemann 1930: 147)

⁸ Ninguno adivinó por qué motivo / Tan raro gusto acreditaban ambos. / ¿Será porque los dos abultan mucho? / ¿O por tener los dos los cuellos largos? / ¿O porque el Avestruz es algo simple, / Y no muy advertido el Dromedario? / ¿O bien porque son feos uno y otro? / ¿O porque tienen en el pecho un callo? / O puede ser también ... "No es nada de eso / (La Zorra interrumpió); ya di en el caso. / ¿Sabéis por qué motivo el uno al otro / Tanto se alaban? Porque son paisanos."

(*Fábulas*, *apud* Todemann 1930: 145).

(Los subrayados son de Todemann y delimitan, como puede verse, otra voz citada).

Esta cita evidencia su pertenencia a la tendencia objeto-analítica de percepción del discurso ajeno y presenta una *voz narrada*. Sin embargo, los textos propuestos por Todemann de las obras históricas de Quintana corren una suerte diversa. Los hay que son muestras de *voz referida* con marcas clarísimas de subordinación. Los que aportan realmente discurso indirecto libre son todos menos uno *voz narrada*. Veamos otro ejemplo:

Este concierto y disposiciones de los dos capitanes alteraron en gran manera los ánimos de los soldados, que ya no a escondidas sino en corrillos y a voces, se quejaban de su inhumanidad y dureza. *“¿No eran bastantes, por ventura, tantos meses de desengaños, en que no habían hecho otra cosa que hambrear, hincharse y perecer? Corrido habían palmo a palmo aquella costa cruel sin que hubiese punto alguno en ella que no los hubiese rechazado con pérdida y afrenta. ¿Qué peligros dignos del nombre español habían encontrado allí, qué riquezas que correspondiesen a las magníficas esperanzas que se les habían dado al salir?...”*

(Francisco Pizarro, 306)

El fragmento es sólo la cuarta parte del discurso narrado que expone las quejas de la tropa por la vida inhumana a que los someten Pizarro y Almagro. Pese a que el comienzo está dominado por las interrogaciones, el resto es asertivo y aparece entre comillas, algo muy frecuente durante el siglo XIX.

En *Francisco Pizarro* el discurso indirecto libre no es muy frecuente —tenemos anotadas seis intervenciones en *voz narrada*. No son muchas, pero sí es cierto que marcan momentos culminantes de la narración, que aunque histórica está novelizada, precisamente por la apariencia de actualidad viva que da el discurso referido⁹.

Un rasgo característico del tratamiento del discurso ajeno de Quintana es su vacilación entre el relato de palabras y la *voz narrada*. He aquí un buen ejemplo:

Luego que llegó el tiempo oportuno para el intento, el Inca convocó secretamente a los principales señores (...) y (...) les propuso el estado de cosas, y les pidió consejo (...); recordóles la mansedumbre y justicia con que les habían gobernado los Incas

⁹ También conviene anotar que, de los seis casos, los seis de discurso indirecto libre son de *voz* frente a ninguno de pensamiento —el pensamiento aparece alguna vez en discurso indirecto. También aparecen casos de discurso indirecto que culminan en la forma equívoca de discurso indirecto libre propia de épocas anteriores —voz referida cortada por pausas.

sus antepasados, y la prosperidad con que iban entonces todas sus cosas; manifestó el desorden y trastorno (...), la corrupción de las costumbres (...). *Ellos habían hecho alianza con los yanocunas, la clase más vil de aquella tierra, (...). ¿Qué había hecho el Perú a aquellos hombres insolentes (...)?* Advirtiéndoles del aumento progresivo y espantoso que iban tomando, ...

(Francisco Pizarro, 345)

En resumen podemos suponer que la situación de la *voz narrada* en la transición del siglo XVIII al XIX en la narrativa española se caracteriza por una tímida aparición en competencia con la *voz referida* siempre bajo la forma objeto-analítica.

Esto se produce en un marco —el de la narrativa española— infinitamente menos desarrollado que los panoramas narrativos francés o inglés. En tales condiciones no debe extrañar la escasa relevancia que adquiere cualquier fórmula de innovación narrativa. Sin duda un análisis del grupo de narradores que Ferreras (1987: 47 y ss.) denomina “los renovadores de los 80” (Montengón, Olive, Martínez Colomer, Mor de Fuentes, Tójar, Gutiérrez, etc.) daría nuevos datos para este análisis.

El siglo XIX en su primera mitad viene marcado por el apogeo romántico. En las fórmulas de expresión de voz y pensamiento ajenos eso significa el dominio de las exclamaciones e interrogaciones que expresan pensamiento¹⁰. En lo que respecta al siglo XIX español, el

¹⁰ Esta hegemonía se hace notar en los casos de discurso indirecto libre que cita Lips en esta época. Entre los ejemplos citados por Lips llama la atención que se hayan filtrado unos cuantos casos de discurso indirecto puro y psiconarraciones, lo que pone de manifiesto la deficiente tipología con la que trabaja Lips. Los ejemplos de discurso indirecto libre cuyo contenido es *voz narrada* se concentran al final del espacio dedicado al movimiento romántico y pertenecen a Stendhal y Dumas padre:

Il (Julien) demanda l'honneur d'être présenté à Mme. Valenod; *elle était à sa toilette et ne pouvait recevoir*. Par contre, il eut l'avantage d'assister à celle de M. le directeur du dépôt.

(Stendhal, *Le rouge et le noir*, apud Lips: 182)

Arrivé au bas du petit escalier, il les fit attendre. *Si le roi était toujours irrité contre eux, ils s'éloigneraient sans être vus; si le roi consentait à les recevoir, on n'aurait qu'à les faire appeler*.

(Dumas, *Les trois Mousquetaires*, apud Lips: 184)

Lips llama la atención sobre el hecho de que el relato de palabras se hace ahora con un esfuerzo evidente de utilizar las propias palabras del personaje, su ritmo fónico y su sintaxis. De los acabados simples y sintetizadores del siglo XVIII y de la primera mitad del XIX pasamos a acabados más complejos que reproducen la oralidad por encima de la forma narrativa. En otras palabras, Lips está describiendo el paso de la tendencia objeto-analítica en la voz narrada a la tendencia verbal-analítica.

estudio de Todemann resulta poco útil. Su estudio parece fiable cuando opina sobre la ausencia de la técnica, pero cuando propone casos, estos se resienten de su concepción excesivamente ambigua de la *erlebte Rede*¹¹. En efecto, en novelas como *La Gaviota*, *El sombrero de tres picos*, *Pepita Jiménez* o *Marianela* no hay atisbos de *voz narrada*. Podemos decir que hasta 1880 la novela española desconoce prácticamente el uso de la *voz narrada*. La tendencia objeto-analítica dominante en la percepción del discurso ajeno prefiere la *voz referida* o la *voz citada*.

La situación da un giro a partir de la publicación en 1881 de *La desheredada*. *La desheredada* es la novela que abre el segundo ciclo narrativo galdosiano, con el que el autor se propone una nueva forma de hacer novela. Esta nueva forma es el intento más serio de hacer novela moderna que se produce en la literatura española en muchas décadas. Una de las piedras de toque de la nueva forma de novelar es la renovación del tratamiento del discurso ajeno. Y entre las nuevas variantes no falta la *voz narrada*. La *voz narrada* no alcanza la importancia del *monólogo narrado* o del *monólogo citado*; viene a representar aproximadamente la mitad de los casos de cualquiera de las otras dos técnicas y su relevancia no puede compararse con las técnicas psiconarrativas —el discurso disperso en la narra-

¹¹ De las novelas de Larra, *El Doncel de don Enrique el Doliente*, y de Espronceda, *Sancho Saldaña*, presenta ejemplos de voz en *erlebte Rede* que resultan ser voz referida objeto-analítica (Todemann 1930: 149-151). Voces narradas sólo las señala en tres casos anteriores a la gran década literaria de los ochenta. Corresponden a Navarro Villoslada, Fernán Caballero y Narciso Campillo y de ellos concluye Todemann que la palabra en *erlebte Rede* es infrecuente antes de 1880:

Erlebte Äußerungen kommen in den siebziger Jahren noch nicht häufig vor, aber doch öfter, wie mir scheint, als in der Romantik, z. B. in *El niño de la bola* und *Una docena de cuentos*. In dem Dialoge wird E. R. fast nicht verwandt. (Todemann 1930: 168)

Sin embargo, los casos de *El niño de la bola* no son *voz narrada*, sino voz referida objeto-analítica:

Ello es que no se apartaba del mencionado grupo, donde ya había trocado largamente contra la imbecilidad de Manuel, —"cuya casa, dijo, había llenado de Santos y de viejas el Cura de Santa María, a fin de separarlo del camino de la decencia y del honor y hacerle faltar a sus famosos juramentos".

(*El niño de la bola*, apud Todemann 1930: 161)

Una docena de cuentos de Narciso Campillo se publicó en 1878. Por todo ello la observación de Todemann sobre un posible incremento respecto al Romanticismo no parece sostenerse.

ción, de enorme importancia en Galdós—, pero sí es una técnica que es necesario tener en cuenta. Es frecuente la supresión de una de las voces en el diálogo con lo que la menos interesante queda así presupuesta para dar a la otra una orientación dialógica y reflexiva, este es el sentido de la *voz narrada*. En Galdós el aspecto de resumen sigue estando presente en estas voces con frecuencia. A veces este aspecto de acabado autorial le sirve para filtrar la ironía. La presentación de Isidora Rufete se hace mediante esta fórmula y con ese efecto irónico.

A la misma hora que esto pasaba, una joven llegó a la puerta del establecimiento. *Quería ver al señor director, al señor facultativo, quería ver a un enfermo, a su señor padre, a un tal Tomás Rufete; quería entrar aunque se lo vedaran; quería hablar con el señor capellán, con las hermanas, con los loqueros; quería ver el establecimiento; quería entregar una cosa; quería decir otra cosa...*

(*La desheredada*, 21)

En este caso tenemos elementos que apuntan hacia la oralidad —las recurrencias—, pero también hay otros —la sintaxis enumerativa o elementos léxicos como “*un tal...*” que se sitúan claramente en una perspectiva autorial. No siempre ocurre así. Estas réplicas de Isidora a don José sobre su desesperada situación económica, pese a ser narradas tienen un aspecto íntegro:

se opuso resueltamente Isidora. *Pero ¿qué harían? ¿Pedir a Emilia? De ninguna manera. Antes acudir a las limosnas. ¿A quién, a quién, ¡Dios de mi vida! si ya estaban explotadas todas las amistades?*

(*La desheredada*, 355)

En *La Regenta* la *voz narrada* juega un papel insignificante al lado del *monólogo narrado*, abundantísimo, y que supone la gran innovación técnica de la novela. Un resultado muy diferente tenemos en *Fortunata y Jacinta*. Galdós se preocupa más por lo que dicen sus personajes y esto es la clave de un mayor equilibrio entre voz y monólogo narrados. Tenemos *voz narrada*, con aspecto de resumen —lo que acentúa la ironía—, en el discurso que Juan Pablo Rubín dedica a la religión:

Más adelante llevó un arsenal de argumentos contra la revelación.

— Esto no lo creen ya más que los adoquines...

Todo el Viejo Testamento no era más que un fraude, una imitación de las teogonías india y persa. Bien se veía la reproduc-

ción de los mismos mitos y símbolos. El pecado original, la expulsión de representaciones poéticas y naturalistas que se reproducían al través de los siglos, "lo mismo a orillas del Eúfrates que del Nilo que del Jordán".

(*Fortunata y Jacinta*, II, 31)

Nótese cómo la *voz narrada* aparece aquí como un párrafo enteramente independiente, sin la tutela de la frase parentética o introductoria. Este va a ser el paso siguiente en la evolución de la *voz narrada*: su autonomización de cualquier marca semántica introductoria.

Las novelas de Emilia Pardo Bazán se sitúan ya en la tendencia particularizadora o mixta. Presentan, pues, junto a un nuevo tipo de discurso del personaje un desarrollo considerable de las marcas semánticas —verbos *dicendi*— que acompañan a la *voz narrada*. *La Tribuna* está inserta todavía en la tendencia verbal-analítica¹². Pero en *Los Pazos de Ulloa* aparecen media docena de expresiones de *voz narrada*, que revelan una ampliación ostensible de las marcas semánticas introductorias:

La conversación giró sobre un tema muy socorrido y muy de gusto de Nucha: las gracias de la pequeña. *Tenía muchísimas, sí señor, y el que lo dudase sería un gran majadero (...)* Al referirlos, el rostro exangüe de Nucha se animaba ...

(*Los Pazos de Ulloa*, 69)

En las novelas de final de siglo la *voz narrada* alcanza su máximo apogeo, tanto por su uso como por los cometidos funcionales que desempeña. Lips habla de abuso por parte de Zola del discurso indirecto libre, que resulta con frecuencia *voz narrada*. Blasco Ibáñez y el Galdós de los noventa parecen representar esa misma tendencia en la novela española.

¹² He aquí un ejemplo:

Cierto día se difundió por la fábrica siniestro rumor: *Rita de la Riverilla, una operaria, había sido cogida con tabaco. ¡Con tabaco! ¡Jesús, si parecía una santa aquella mujer chiquita, flaca, con los ojos ribeteados de llorar, que solía atarse a la cara un pañuelo negro a causa, quizá, del dolor de muelas!* Pero algunas cigarrerías, mejor informadas, se echaron a reír: *¿Dolor de muelas? ¡Ya baja! Era que su marido la solfeaba todas las noches, y ella por tapar los tolondrones y los cardenales, se empalicaba así; también una vez se había presentado arrastrando la pierna derecha diciendo que tenía reuma, y el reuma era de un lapo atroz del esposo.*

(*La Tribuna*, 209)

Con los prosistas del 98 las variantes del discurso indirecto libre inician una cierta decadencia. En *El árbol de la ciencia* advertimos la tendencia, antes apuntada, a confundir *voz narrada* y *voz referida*. El siguiente es uno de los escasos ejemplos en que la *voz narrada* se distingue claramente:

Andrés, presa de una impaciencia mortal, consultaba al médico a cada momento; *no podía ser aquello un parto normal; debía de existir alguna dificultad; la estrechez de la pelvi, algo.*
(*El árbol...*, 245)

Un tratamiento importante de la *voz narrada* tiene lugar en el primer subjetivismo de la novela hispanoamericana, con muestras de una extensión inusual en la novela peninsular y gran libertad formal. La tendencia a liberarse de parentéticas y combinarse con discurso directo aparece en *Las lanzas coloradas* de A. Uslar Pierri. Tanto el relato de la existencia de El Dorado como el de la desgracia de sus crédulos buscadores se presentan en *voz narrada*:

Inesperadamente, enfermo, herido, cadavérico, regresó uno de la partida. Su relato fue horrible.

Habían andado por días y días inaugurando el misterio de la tierra inexplorada, y cada vez el paisaje era distinto y la distancia ante los ojos, mayor. (...).

(*Las lanzas...*, 24)

Este discurso narrado alcanza las tres páginas de extensión y aparece cortado hacia la mitad por una voz directa:

Todos estaban transfigurados, sentían un gozo estúpido e inconsciente, chapoteaban con las manos en el agua; tanto uro, otro propuso:

— Sería bueno que hiciéramos una balsa y nos dejáramos llevar por el río.

Se pusieron a la obra. (...)

Eso contó el hombre de la partida que regresó milagrosamente
(*Las Lanzas...*, 25-26)

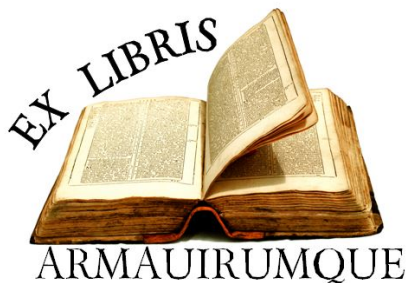
En la fase objetivista tardía, la *voz narrada* resulta un fenómeno inencontrable. Cuando la mención de palabras parece insuficiente puede aparecer una *voz referida*. Otro tanto sucede en la fase subjetivista tardía, aunque en esta etapa pueda encontrarse algún ejemplo aislado. Tampoco la tendencia consonante es propicia a esta variante, que resulta anticuada para los novelistas españoles modernos. Para

discursos reiterativos, ya conocidos o remotos algunas novelas verbal-sintéticas utilizan una variante de la *voz referida*. Sólo en ocasiones muy concretas esta variante deja paso a la *voz narrada*. En *La ciudad de los prodigios* —como en *Tiempo de silencio*— esa variante de la *voz referida* se utiliza con cierta profusión, pero en cierta ocasión deja paso a la *voz narrada*. Se trata de un discurso que cuenta a Onofre Bouvila el fracaso de su padre. Al tratarse de una historia remota en el tiempo —se narra como un recuerdo de Onofre Bouvila— también utiliza el pluscuamperfecto como tiempo narrativo:

sólo con un esfuerzo sobrehumano habría podido sustraerse momentáneamente al recuerdo de aquella mañana horrible en que se había personado en la casa de sus padres un personaje insólito. (...) El pasante había dado unas explicaciones confusas y aturrulladas. *Al parecer Joan Bouvila había dado a entender a todo el mundo en Easora que era un indiano riquísimo, había visitado a todos los industriales y financieros de la ciudad con su atuendo estrafalario y les había hecho creer que buscaba un negocio seguro en el que invertir su fortuna.* (...)

(*La ciudad de los prodigios*, 129)

La disonancia extrema entre las marcas semánticas que introducen el discurso referido —“explicaciones confusas y aturrulladas” (sic)— y el discurso mismo, resumido y con un inequívoco acabado aparentemente autorial, se debe a que lo narrado no es el discurso mismo, sino su recuerdo en la mente de Onofre Bouvila. El personaje ha reemplazado aquí al autor en la apropiación de las palabras de otro personaje. Este fenómeno es analizable en el caso de la *voz narrada* de Uslar Pietri. La ausencia en el dominio del *individualismo relativista* de un autor-juez, y por tanto de un sujeto cognitivo autorial, hace imposible la apropiación de la palabra por el discurso narrativo, si no es en el nombre de un personaje —esto es, la *figural narrator* de Cohn. Esta situación, la apropiación por un personaje de las palabras de otro, es un fenómeno infrecuente, pero posible. La etapa consonante debería permitir una recuperación de esta técnica, como lo permite del *monólogo narrado*, pero la selección de técnicas que domina esta fase tiende a propiciar la *voz citada*, lo que constituye un obstáculo suficiente para que apenas aparezcan enunciados de *voz narrada*.



CAPÍTULO IV

El pensamiento en la narrativa impersonal

La expresión de enunciados personales cuyo contenido es pensamiento siempre ha resultado problemática para un escritor de géneros narrativos. En el *Quijote* tenemos una enorme cantidad de diálogos y voces, pero, en cambio, podemos encontrar pocos enunciados de pensamiento. La evolución de la novela moderna está marcada por el acercamiento al mundo interior del personaje, acercamiento motivado por la búsqueda de la más inmediata actualidad. Una muestra de la importancia creciente de la expresión del pensamiento de los personajes es el desarrollo que han adquirido las técnicas del llamado *monólogo interior* en la novela de este siglo; y no debemos dejar pasar desapercibido el hecho de que una de las monografías más interesantes sobre la novela moderna, el libro de D. Cohn *Transparent Minds* (1978), está dedicada íntegramente a las técnicas de expresión del pensamiento. La tesis central del libro de Cohn es la relevancia de la expresión del pensamiento de los personajes, por encima de cualquier otra técnica, en la novela moderna. Podemos estar de acuerdo con la especial relevancia de la expresión del pensamiento, pero no con la conclusión subsiguiente de no estudiar las técnicas de expresión de la voz, pues difícilmente pueden entenderse los problemas de la expresión del pensamiento si los aislamos de la otra gran vía de expresión del personaje.

Las categorías compositivas que plantea Cohn para la expresión del pensamiento en narrativa impersonal son tres: la *psiconarración*, el *monólogo citado* y el *monólogo narrado*. Esta triple división no parece excesivamente formal. Si bien resultan aceptables las categorí

as de *monólogo citado* y *monólogo narrado*, la *psiconarración* más bien parece un cajón de sastre, por sus contenidos heterogéneos. Un criterio empírico nos lleva a distinguir una cuarta categoría: el *discurso del personaje disperso en la narración*, para designar una narración de pensamientos construida con materiales provenientes del discurso mental del personaje. Mantenemos, en cambio, la *psiconarración* para los casos en que la referencia al pensamiento del personaje se construye con materiales enteramente narrativos. En estos casos no hay contenidos miméticos y las posibilidades de la *psiconarración* van desde la simple mención hasta la comparación metafórica.

PSICONARRACIÓN

Cohn (1978) da una gran importancia a esta técnica. Coloca el acento de esa importancia en aspectos como la función irónica o lírica, reductora o expansiva que se consiguen en las psiconarraciones —y en lo que nosotros llamaremos *discurso disperso en la narración*, que Cohn incluye en la misma categoría. En cambio, los críticos estructuralistas —Genette, Bal— han entendido el discurso indirecto sin voz como la técnica menos interesante. Sin embargo, algunas observaciones de Cohn resultan especialmente dignas de interés:

a) sitúa esta técnica en la novela inglesa del siglo XIX —especialmente en la novela de costumbres—, como consecuencia de un “narrador” hiperactivo, que sólo cita directamente algunas conversaciones, lo que indica una clara tendencia hacia la forma dramática;

b) puede desempeñar la *psiconarración* funciones especiales —como la expresión sub- o superverbal— precisamente porque no es primariamente un método para expresar el lenguaje mental. La correlación establecida tradicionalmente entre profundidad de niveles de pensamiento y formas directas de retratar es errónea;

c) sugiere Cohn una relación inversamente proporcional entre las mentes del autor y del personaje: cuanto más conspicua e idiosincrática es la del autor, menos apto resulta para revelar o crear la profundidad del personaje;

d) establece una oposición consonancia/disonancia. La disonancia queda ejemplificada con *Der Tod in Venedig* de Mann y la consonancia con *A portrait of the Artist as a Young Man* de Joyce;

e) la *psiconarración* disonante conlleva la evaluación de la *disonancia ética* del personaje. Esta evaluación no siempre es digna de confianza en la novela moderna, pues está sujeta a la ironía u otros efectos;

f) la *psiconarración* no está limitada —como lo están el *monólogo narrado* y el *monólogo citado*— a momentos concretos de silencio, sino que mantiene una gran flexibilidad que le permite dar descripciones mentales de amplios espacios de tiempo. En este sentido, distingue tres modos de *psiconarración*: iterativo, durativo y mutativo.

Desde una perspectiva histórica estas observaciones están referidas a tres grandes momentos: los novelistas primitivos —de Fielding a Jane Austen y los costumbristas—, los clásicos del siglo xx —Musil, Joyce, Woolf, Mann— y, por último, los más modernos —esta es la más ambigua de las referencias.

En la novela española pueden reproducirse con cierta aproximación estas etapas. Podemos encontrar *psiconarración* en la novela histórica romántica, si bien se trata de breves pinceladas, dada la superficialidad con que son representados los personajes. He aquí una muestra de cómo un escritor romántico —Larra— se apoya en los procesos mentales de los personajes para llevar adelante sus propósitos narrativos, propósitos en los que la vida interior de los personajes es un mero telón de fondo:

Deseosa, sin embargo, la generosa condesa de endulzar el rigor de la ley por una parte, y por otra de cooperar a la libertad del doncel, que tan noblemente había abrazado su causa desde un principio, y que por ello se veía en inminente peligro, se decidió a seguir al justicia mayor a Arjonilla.

(*El doncel de don Enrique el Doliente*, 412)

La novela costumbrista, en cambio, utiliza este recurso con mayor destreza y profundidad. En la siguiente cita podemos ver cómo María, "la Gaviota", es sometida a una *psiconarración* iterativa que precipita su ruptura con el duque:

Pero María se sorprendió todavía más al ver este nuevo personaje. Era una mujer fea, de unos cincuenta años de edad y de aspecto común. Su traje era tan basto como desairado y extraño.

(...)

María no sabía qué pensar. Jamás había visto un vestido semejante ni una persona que le pareciese menos en armonía con la posición que le parecía ocupaba cerca de gentes tan distinguidas y elevadas.

(...)

María no sabía qué pensar de lo que estaba viendo y oyendo (...).

María quedó anonadada. Su orgullo, que desafiaba con la frente erguida toda superioridad, la dignidad de la nobleza, la rivalidad de los artistas, el poder de la autoridad y aun las prerrogativas

del genio, se dobló como un junco ante la grandeza y la superioridad de la virtud.

(*La Gaviota*, 261-2)

La etapa *objeto-analítica*, a la que pertenece *La Gaviota*, se sirve con frecuencia de la *psiconarración*, técnica que prefiere al *monólogo narrado*, que no pasa de exclamaciones e interrogaciones retóricas —el *discurso retórico*. No ocurre lo mismo con la fase *verbal-analítica*, que desarrolla el *monólogo narrado* y el *discurso disperso en la narración* en detrimento de la *psiconarración*, como podemos ver más adelante. La tendencia *particularizadora*, vuelve a utilizar profusamente esta técnica y Baroja, que prefiere la caracterización rápida de los personajes, la utiliza con gran frecuencia, lo mismo para situaciones momentáneas que para periodos largos:

Andrés pensó que Iturrioz podía engañarse; pero pronto los acontecimientos le dieron la razón. El desastre había sido como decía él: una cacería, una cosa ridícula.

A Andrés le indignó la indiferencia de la gente al saber la noticia. Al menos él había creído que el español, inepto para la ciencia y la civilización, era un patriota exaltado, y se encontraba que no; después del desastre de las dos pequeñas escuadras españolas en Cuba y en Filipinas, todo el mundo iba al teatro y a los toros tan tranquilo; aquellas manifestaciones y gritos habían sido espuma, humo de paja, nada.

Cuando la impresión del desastre se le pasó, Andrés fue a casa de Iturrioz; hubo discusión entre ellos.

(*El árbol de la ciencia*, 196-7)

Los novelistas del *noventay ocho* se preocupan casi exclusivamente de la caracterización moral de sus personajes; en cambio, en esta misma época escritores como Musil o Froust producen profundas psiconarraciones, alentados por su afán de investigación psicológica.

Tampoco la etapa *objetivista* resulta un periodo adecuado para el desarrollo de la profundidad psiconarrativa. Sólo en novelas como *Sin camino*, donde los problemas de conciencia pasan a primer plano, podemos ver un tipo de *psiconarración* en el que cualquier valoración se hace de forma *consonante*. Vemos un primer ejemplo con comparación:

Se miraba a ratos en el cristal de la ventanilla. Quería persuadirse a sí mismo de que poseía algún atractivo. Era como si le circulara por las venas un líquido abrasador.

(*Sin camino*, 140-1)

El siguiente es un ejemplo de *psiconarración* mutativa:

A pesar de este contrito anonadamiento, lo cierto es que pisaba con cierto aire de triunfo. Aquella mujer no se desprendía de su brazo por nada, y esto le comunicaba una especie de orgullo. Enrique siempre había temido el encuentro con la mujer porque creía que hasta su virilidad sería objeto de escarnio. Dudaba bastante de su potencia física ante la mujer, y aun sus propias emociones temía que pudieran ser motivo de mofa. Ahora comprobaba en sí mismo una superioridad viril y esto le daba una fuerza y seguridad de orden nuevo.

(*Ibid.*, 178)

La etapa *subjetivista*, en cambio, proporciona nuevas posibilidades al desarrollo de la *psiconarración*. La *psiconarración subjetivista* tiende a teñirse de efectos duales, como el humor que recorre la caracterización de Amador y su mujer en *Tiempo de silencio*:

Amador a fuer de hombre de belfo prepotente tenía satisfecha a su mujer. Ella admiraba las tonalidades cariñosas del asturiano paterno, ella admiraba su puesto en la sociedad más elevado que el de sereno de comercio, ella encontraba a su hombre muy alto, muy fuerte, muy poderoso, muy capaz de conducirla por encima de todas las imperfecciones de la vida hacia un honesto enterramiento de tercera especial con tumba propia mediante el cuidadoso pago de las cuotas del Ocaso. (*) Era el de Amador un carácter generoso. Lo mismo era capaz de regalar su tiempo sin mirar minucias a un investigador especialmente activo, como de comprar sin previo aviso un bolso de plástico color café con leche a su mujercita adorada. Igualmente podía dar un pellizco a una de las fregonas que pulían el pavimento del ajetreado instituto o hacer una escapada a un palco del monumental con criadita encontradiza del lejano Noroeste, y tras el deshonesto episodio hacer olvidar a su mujer la avanzada hora del retorno sin esfuerzo aparente. Celta-cauto, astur-bravío, aunque nacido en el mismísimo cogollito del mundo, sus atavismos le permitían conducir su derrotero con ventaja sobre la masa de aborígenes esteparios. El altísimo padre ya difunto le transmitió —con la sangre del norte— un cierto amor a la vida, una cierta capacidad de risa, una abundante potencia bebestible que la seca matriz de su madre toledana no había llegado a rebajar de modo apreciable. Por eso era ahora más notable su melancolía inesperada cuando recorría las piezas relativamente confortables del lejano piso, hace tantos años ocupado en el propio Tetuán de las Victorias.

(*Tiempo de silencio*, 190-1)

Esta larga cita nos muestra una doble *psiconarración*. Hasta el asterisco tenemos una *psiconarración* cuyo tema es la admiración

que la esposa de Amador siente por él. Se trata de una *psiconarración* cuyo punto de vista se halla situado en el personaje y cuya organización sintáctica permite la entrada del tono irónico del novelista (sobre todo, puede apreciarse en las recurrencias —ella/ella y muy/muy—). En cambio, a partir del asterisco tenemos una *psiconarración* cuyo tema es el carácter de Amador, visto por el autor. Aquí el humor textual combina los efectos de la dualidad con efectos traídos del dominio de la intertextualidad —un vocabulario científico aplicado a la insignificante historia personal de Amador. Las recurrencias mantienen la continuidad estilística del párrafo.

La orientación *verbal* de Martín-Santos le desvía de una profunda investigación en las interioridades de sus personajes. Cuando se enfrenta a personajes que tienen un mayor interés para él que Amador utiliza de inmediato el *discurso disperso en la narración*, como veremos más adelante.

Una situación propicia para la *psiconarración* se produce en la etapa *consonante*. En esta tendencia perceptiva el *discurso disperso en la narración* apenas existe y, en general, el discurso del personaje se retrae ante la narración. Un tipo especial de *psiconarración* tiende a asumir un papel creciente: se trata de una *psiconarración* recorrida de digresiones del autor que complementan las reacciones psíquicas del personaje. Estos sintagmas y frases complementarias no aparecen como juicios sobre la vida interior del personaje, sino como préstamos narrativos a la caracterización del personaje. El siguiente fragmento nos da, mediante *psiconarración*, el proceso mental que llevó a Fermina Daza a decidirse entre sus dos pretendientes: el doctor Urbino y Florentino Ariza:

Dios conocía el esfuerzo que hizo Fermina Daza para no acompañarla [a su prima Hildebranda] cuando la prima fue a recoger a Florentino Ariza en la oficina del telégrafo. También ella hubiera querido verlo otra vez para confrontarlo con sus dudas, hablar con él a solas, conocerlo a fondo para estar segura de que su decisión impulsiva no iba a precipitarla a otra más grave, que era capitular en la guerra personal contra su padre. Pero lo hizo, en el minuto crucial de su vida, sin tomar en cuenta para nada la belleza viril del pretendiente, ni su riqueza legendaria, ni su gloria temprana, ni ninguno de sus tantos méritos reales, sino aturdida por el miedo de la oportunidad que se le iba y la inminencia de los veintiún años, que era su límite confidencial para rendirse al destino. Le bastó ese minuto único para asumir la decisión como estaba previsto en las leyes de Dios y de los hombres: hasta la muerte. Entonces se disiparon las dudas y pudo hacer sin remordimientos lo que la razón le indicó como lo más decente: pasó una esponja

sin lágrimas por encima del recuerdo de Florentino Ariza, lo borró por completo, y en el espacio que él ocupaba en su memoria dejó que floreciera una pradera de amapolas. Lo único que se permitió fue un suspiro más hondo que de costumbre, el último : "¡Pobre hombre!".

(*El amor en los tiempos del cólera*, 301-2)

Tenemos en este ejemplo todos los ingredientes de la *psiconarración* más clásica —la de Musil y Proust—: certeras metáforas como la *esponja sin lágrimas* o la *pradera de amapolas*, profundidad y detallismo introspectivo —el *minuto crucial*—, y además vemos incorporado un conjunto de materiales lingüísticos procedentes de la narración oral: la entonación y las recurrencias.

En conclusión, hemos de acordar con D. Cohn la enorme importancia de esta técnica, olvidada o relegada por los estructuralistas. Ciertamente, en la novela moderna española no alcanza el grado de desarrollo de los grandes novelistas del siglo, pero una visión completa del panorama de las técnicas de reproducción del discurso ajeno en la novela española deberá tener en cuenta también sus carencias.

DISCURSO DEL PERSONAJE DISPERSO EN LA NARRACIÓN

En las fases *verbal-analítica* y *verbal-sintética*, la *psiconarración* cede buena parte de su dominio a otra técnica que denominamos *discurso del personaje disperso en la narración*. El relato del pensamiento del personaje —y, a veces, de la voz— puede teñirse de palabras o frases del personaje sin dejar por ello su organización narrativa y manteniendo el propósito de poner de manifiesto la interioridad del personaje de forma *disonante* y *mimética*¹. El tipo de enunciados que responden a estas necesidades del relato constituye el *discurso disperso en la narración*. El gran maestro de esta técnica es Galdós, que la emplea para poner de manifiesto la locura cotidiana y el autoengaño de sus personajes. La presencia del nombre propio del héroe es una de las características de este tipo de discurso, que salpica de palabras de los personajes la narración.

¹ El discurso del personaje disperso en la narración es la técnica que, por su capacidad de fundirse con la narración, produce mayores posibilidades de hibridación discursiva y, por tanto, mayores complicaciones puede representar a los estudiosos. Galdós ofrece miles de ejemplos en sus novelas; se pueden reconocer fácilmente porque suelen aparecer en cursiva. El discurso disperso en la narración que reproduce voz es bastante infrecuente y escasamente relevante para que le dediquemos un espacio en el capítulo anterior.

He aquí el pensamiento de Isidora Rufete impregnando la narración con el doble propósito crítico y mimético:

Isidora reflexionó.

En perfumería había adquirido lo bastante para tres años. ¿Y de qué le servían aquellos candelabros de bronce, y el jarro de porcelana, y el *cabás* de cuero de Rusia? Cosas eran estas que compró por la sola razón de comprarlas. ¡Eran tan bonitas! ... Pues y aquel vaso de imitación de Sajonia, ¿de qué le servía? ... ¿Y las botellas para poner cebollas de jacinto?

Más necesario era, sin duda, el librito de ceremonias, el plano de Madrid, las cinco novelas y la jaula, aunque todavía le faltaba el pájaro. Estaba muy desconsolada por no tener un buen baño; pero ¿cómo podía satisfacer este gusto en casa tan pequeña? Luego, la maldita doña Laura se ponía frenética por la mucha agua que Isidora gastaba. Si esta no podía disfrutar de una hermosa pila de mármol, en cambio, se había provisto de tarjetas de papel timbrado, de una canastilla de paja finísima, de una plegadera de marfil para abrir las hojas de las novelas, de un *antucás* de pendientes de tornillo con brillantes falsos, de un juego de la cuestión romana y de algo más, tan lindo como caprichoso. Mucha, muchísima falta le hacía un buen mundo para poner la ropa; pero ya lo compraría más adelante. Tampoco estaba bien de ropa blanca; pero tiempo habría de hacerse un hermoso equipo.

Gozosa daba la última mano a su atavío para salir en busca de su hermano. La orden del juez para soltarlo debía de estar ya en las oficinas de la cárcel. Salió radiante y satisfecha: mas no quiso tomar el breve camino de la calle de Hortaleza, porque le daba vergüenza de pasar por cierta tienda donde debía algunas cantidades, poca cosa en verdad.

(*La desheredada*, 194-5)

En esta larga cita tenemos varias técnicas. La fundamental es un *discurso del personaje disperso en la narración* que se extiende por los dos primeros párrafos. Las últimas líneas del segundo párrafo pueden interpretarse como *monólogo narrado* —desde *Mucha, muchísima falta le hacía un buen mundo ...*, pues la fusión de las dos voces, la narrativa y la del personaje, es total². El párrafo tercero y

² La posibilidad de que una tendencia a fusionar la voz del autor y la del personaje en un caso de discurso disperso en la narración desemboque en un monólogo narrado es la causa de que Voloshinov (1929: 189 y ss.) y Bajtin (1975: 319-20) opinen que el discurso indirecto libre es el caso extremo de la fusión de los discursos del personaje y del autor. Esta idea es cierta desde un punto de vista lógico, pero desde un punto de vista histórico puede conducir a un error importante. Como hemos visto con la voz narrada, y veremos después con el monólogo narrado, existen formas de discurso indi-

último es una psiconarración, con la excepción de la frase que comienza "*La orden del juez ...*", que es una suposición atribuible a Isidora y, por tanto, *monólogo narrado* nuevamente.

Esta técnica del *discurso personal disperso en la narración* reaparece en la etapa verbal-sintética. El fenómeno que hemos denominado *heterodiscursividad*, una yuxtaposición extrema de discurso y narración, nos muestra una de sus variantes más moderadas en el *discurso personal disperso en la narración*. Ya en el capítulo segundo hemos presentado un largo ejemplo de *La colmena*. La novedad que presenta el *discurso disperso en la narración verbal-sintética* es la utilización del presente en lugar del imperfecto narrativo. Puede verse en la secuencia de *La colmena* y también en la siguiente secuencia de *Tiempo de silencio*. Doña Dora observa triunfante la salida de Pedro del cuarto de Dorita. La alegría de la astuta vieja se nos da en *discurso disperso en la narración*:

Los pliegues del corazón y del cerebro de una vieja. La trampa. La femineidad vuelta astucia cuando ya la carne ha dejado de ser carne y es sólo una materia indescriptible. La celestina que es celestina para no morir de hambre o para no tener que quitar los visillos de sus ventanas. Para no tener que fregar el suelo siendo viuda de. La caza. Las ventajas de la caza sobre la venta o el alquiler. *Tenerle del todo, porque al fin ha caído y siendo como es, no podrá escapar. Y cumplirá. Qué bien hizo en no dormir. Las viejas tienen que ser duras. No necesitan dormir. (...)*

(*Tiempo de silencio*, 118)

La irrupción del tiempo en esta narración la transporta al discurso del personaje. Este discurso personal se enuncia en el *ahora en el presente* del personaje (frente al *ahora en el pasado*, propio de la narración) y en la tercera persona narrativa (frente a la primera persona, propia del discurso personal). Las formas verbales en futuro (*cumplirá*) y en pasado (*hizo*) son manifestaciones del *ahora en el presente* que emana del personaje.

También el final de la secuencia citada de *Tiempo de silencio* presenta formas de discurso del personaje que podemos caracterizar como *monólogo citado*:

recto libre anteriores al discurso del personaje disperso en la narración, que se da casi exclusivamente en la etapa verbal-analítica. Formas de voz y monólogo narrados existen en todas las etapas perceptivas, en cambio, las formas del discurso disperso en la narración están mucho más restringidas en el tiempo, prácticamente se limitan a las fases verbal-analítica y verbal-sintética, como hemos señalado anteriormente.

¡Ríete en la tumba, militarote activo, (...) envenenador de la sangre de tu esposa, perdedor del honor de tu única hija y de tu viuda entregada al rum negrita!

(Ibid.)

La presencia de la segunda persona en *Ríete, tu esposa, tu viuda y tu hija* permiten esta caracterización. El paso de una técnica a otra es posible explicarlo por la *heterodiscursividad* dominante en esta obra y en esta etapa perceptiva.

Como ya hemos advertido, el *discurso personal disperso en la narración* es un fenómeno mucho más amplio de lo que permite apreciar un estudio de la reproducción del discurso ajeno. Como Voloshinov y Bajtín han advertido repetidamente, el discurso del personaje se encuentra de múltiples formas en cualquier tipo de narración. Hamburger —y con ella Cohn— insiste en que los problemas de la enunciación de la novela no pueden explicarse sin la presencia de las mentes de ficción. Sin embargo, sólo determinados artistas, sólo determinadas épocas se fijan prioritariamente en el discurso del personaje como tal. Esta observación y comprensión explícita permiten mostrar el mundo del personaje en sus propias palabras. Esta opción, esta orientación hacia el discurso mismo y no hacia su objeto temático es la que hace posible deslindar esta técnica de reproducción de pensamientos de la más frecuente *psiconarración*.

Por otro lado, se hace imprescindible deslindar el discurso mental personal disperso en la narración de lo que llamamos *monólogo narrado* y que vamos a analizar en el apartado siguiente. Hay momentos en que esta distinción no parece fácil. En las dos citas que damos en este apartado —de *La desheredada* y *Tiempo de silencio*— el discurso disperso aparece poco disperso y bien concentrado en su materia: el pensamiento del personaje. Sin embargo, diversos datos lingüísticos conforman una frontera que, aunque escasamente estática, mantiene la posibilidad de discernir los dos dominios. En la narrativa del siglo XIX, el discurso disperso en la narración viene marcado por una relativa insistencia en el nombre del héroe, lo que ha sugerido la interpretación de A. Banfield (1982: 183 y ss.) de que se trata de un pensamiento irreflexivo —lo que no vemos acertado como ya indicamos en el capítulo primero. El discurso disperso de Martín-Santos se caracteriza por ese *ahora en el presente* que marca distancias con la narración. En Cela vimos los dos fenómenos: nombre del personaje y *ahora en el presente*. Ambos fenómenos expresan, a nuestro juicio, la evolución sufrida por la comprensión del discurso verbal ajeno: fundamentalmente léxica y temática en el periodo del *individualismo*

crítico (authorial narration) y temática y déictica en el periodo del *individualismo relativista (figural narration)*, evolución que expresa la profundización en la crisis del individualismo.

MONÓLOGO NARRADO

Con este término, acuñado por Dorrit Cohn (1978), distinguimos la vertiente del discurso indirecto libre cuyo contenido es el pensamiento del personaje en contextos de narración impersonal. Se trata, por tanto, de enunciados duales que contienen un sujeto enunciativo personal y un sujeto cognitivo impersonal, esto es, narrativo.

Ya sea en su forma de discurso retórico o de resumen de pensamientos, el *monólogo narrado* tiene su antecedente inmediato en la expresión del pensamiento del héroe en la novela narrada en primera persona, sobre todo en la novela biográfica del siglo XVIII francés e inglés. En la medida en que la novela biográfica está obligada a presentar una visión del mundo —frente a la *novela barroca* en la que el mundo es sólo el telón de fondo de la escena— crea el discurso interior del héroe y este nuevo fenómeno no tarda en adaptarse a la novela narrada en tercera persona. Esto en la novela francesa ocurre en la segunda mitad del siglo XVIII y Lips presenta ejemplos de B. de Saint-Pierre y Marmontel³.

Bernardín de Saint-Pierre presenta este caso en *Paul et Virginie*:

L'idée de son retour prochain allumant l'imagination de ce jeune homme, toutes ses inquiétudes s'évanouissaient. *Virginie n'avait point écrit, parce qu'elle allait arriver. Il fallait peu de temps pour venir d'Europe avec un si bon vent!* Il faisait l'énumération des vaisseaux.

(*Paul et Virginie*, apud Lips 1926:162-3)

La cita expresa inequívocamente pensamiento. La segunda frase es una exclamativa retórica, pero la primera queda a medio camino

³ A pesar de que M. Lips (1926) da varios ejemplos de discurso indirecto libre de pensamiento ya en La Fontaine no es posible atestiguarlo hasta bien entrado el siglo XVIII. Las propuestas de Lips resultan variantes de discurso indirecto objeto-analítico que admiten en su interior pausas fuertes y que con criterios estrictamente gramaticales se han interpretado como dos formas en vez de una (*indirecto* más *indirecto libre* en vez de discurso indirecto objeto-analítico). Algo similar ocurre con los datos que G. Herczeg (1963) aporta en *Promessi sposi* de Manzoni. Si prescindimos del criterio oracional, tan marcado en estos lingüistas, y adoptamos un criterio textual más amplio veremos que hay una sola técnica con un contenido unitario, un estilo preciso y una construcción determinada y diferenciada.

del resumen de pensamientos y la exclamación, variaciones ambas de la tendencia objeto-analítica. El caso siguiente de Marmontel de *Les quatre flacons*, presenta más claramente la combinación entre discurso retórico y resumen de pensamientos:

Cependant Thélésie dans sa retraite ne cessait de verser des larmes. La seule esclave qui lui restait voyait la douleur dont elle était consumée et n'en pouvait pénétrer la cause. *Fallait-il l'attribuer à la mort de son époux? Quoi! pleurer sans cesse un mari philosophe! Cela n'était pas naturel. Sa maîtresse écrivait souvent à un citoyen d'Argos; et les réponses qu'on lui rendait lui arrachaient de profonds soupirs.* La curiosité ou le zèle porta l'esclave à ouvrir une des lettres de Thélésie

(*Les quatre flacons*, apud Lips 1926:164-5)

Por lo que respecta al español, F. Todemann señala un caso de *erlebte Rede* que resulta *monólogo narrado* en Quintana. Se trata de un fragmento de la biografía de *Vasco Núñez de Balboa*:

Pero estas nuevas aciagas, en vez de abatir su espíritu, le dieron nueva osadía y le impelieron a empresas mayores. *¿Daría lugar a que otro, aprovechándose de sus fatigas, descubriese el mar del Sur y le arrebatase la gloria y las riquezas que esperaba?* Faltábanle a la verdad los mil hombres que se necesitaban para aquella expedición; pero su arrojo, su pericia y su constancia le daban aliento para emprenderla sin ellos. *Borraría así con tan señalado servicio los defectos de su usurpación primera; y si la muerte le atajaba en medio del camino, moriría trabajando en bien y en gloria de su patria, y libre de la persecución que le venía encima.* Lleno, pues, de estos pensamientos ...

(*Vasco Núñez de Balboa*, 289)

Vemos aquí dos secuencias en *monólogo narrado*; la primera, una interrogación retórica y la segunda, un resumen informe de los pensamientos de Núñez de Balboa. La secuencia interior es una psiconarración —el autor ha ido demasiado lejos en su afán sintetizador y ya no podemos hablar de pensamientos del personaje— que, por supuesto, Todemann analiza como *erlebte Rede*.

A falta de un análisis de las novelas renovadoras de las dos últimas décadas del XVIII español, podemos esbozar una hipótesis sobre la aparición del *monólogo narrado*. En primer lugar, debemos considerar el *monólogo narrado* francés como el resultado de una fase de la percepción del discurso ajeno: la fase objeto-analítica en el nivel del pensamiento. Como el pensamiento resulta más esquivo que la voz para los escritores del siglo de las luces, cabe suponer que la per-

cepción objeto-analítica actuaría antes sobre la voz que sobre el pensamiento en narración de enunciación impersonal, abriendo paso para la expresión análoga del pensamiento. Un indicio de este hecho es el predominio de la *voz narrada* sobre el *monólogo narrado* en las muestras presentadas por Lips (1926), cuyos ejemplos de pensamiento forman el furgón de cola de los casos de narración con enunciación impersonal. Sin embargo, en el muestrario de Lips abundan los casos de *monólogo narrado* en contextos de narración con enunciación personal, lo que evidencia la necesidad en este tipo de narrativa de presentar los pensamientos retrospectivos, que constituyen uno de sus contenidos temáticos más frecuentes. Es lo que más adelante llamamos *monólogo autonarrado*. Cohn (1978) señala una débil presencia de esta técnica en la narrativa inglesa del XVIII —*Tom Jones, Agathon*— para reaparecer con Jane Austen.

En la literatura española reconstruir los pasos del proceso de aparición de las técnicas del discurso indirecto libre tiene un interés menor debido a la preeminencia y anticipación de la narrativa francesa, pues resulta verosímil suponer un influjo a la vista de la enorme influencia cultural francesa en esta época. Pese a ello, en las obras de Quintana que hemos analizado es mucho más frecuente la voz que el pensamiento narrado, lo que parece sugerir la validez de esta hipótesis.

En el movimiento romántico el *monólogo narrado* toma carta de naturaleza, desarrollando el *discurso retórico*. Este *discurso retórico* (exclamaciones e interrogaciones retóricas) suele tener siempre el mismo doble sentido, o mejor doble servidumbre: por una parte sirve al personaje; por otra, a la narración, produciendo una fusión de discursos típica del lenguaje romántico. Los escritores románticos reservan el espacio interior de sus personajes para expresar la verdad; mediante los monólogos narrados establecen cierta distancia con la verdad de su héroe.

Lips da un repertorio amplísimo de expresiones retóricas románticas, desde Mme. de Staël a Victor Hugo. Todemann nos ofrece algunos ejemplos de *discurso retórico* en los escritores románticos. El primer caso tomado de la novela de Larra *El doncel de don Enrique el Doliente* es un monólogo objeto-analítico:

(Elvira) Su primer pensamiento fue huir sin saber adonde; pero a poca distancia del aposento de Abenzarsal ofreciéronse a su imaginación las reflexiones todas que hubieran debido ocurrírsele un momento antes: *era inocente; declararía a su esposo francamente su posición, y esta franqueza le granjearía más y más*

su aprecio. ¿Y adónde podía dirigir sus pasos sino a su habitación?

(*El doncel ...*, 255)

Un caso más interesante presenta Espronceda en *Sancho Saldaña*. Aquí tenemos un flujo de pensamientos narrado:

Su fin era averiguar dónde estaba Leonor, morir o asesinarla... La imagen de ella muerta a sus pies, (...) hacía alguna vez asomar a sus labios una sonrisa diabólica de satisfacción. ¿Y por quién iba a ver torcidos y descompuestos sus planes el caballero más poderoso de Castilla, (...), por quién? Por una mujer cautiva, sola, sin otro apoyo, sin otro amigo en el mundo que ella misma; (...) ¡Cómo iba ahora a satisfacer su venganza! ¡Cuál sería el chasco de Saldaña cuando preguntase quién había osado desafiar su cólera, (...) ¡Oh! él presenciaría su triunfo, y al condenarla a morir lograría, sí, una venganza; pero no por eso volvería a la vida a su amante; (...) Tales eran los pensamientos de la mora

(*Sancho Saldaña ...*, apud Todemann 1930:150-1)

La frase final (*Tales eran...*) es una de las frases parentéticas típicas de esta época. Su finalidad, simple señal para facilitar la lectura del monólogo narrado, es síntoma de la novedad que presenta para el lector de la novela histórica romántica esta técnica.

En el siguiente caso veremos un flujo de pensamiento constituido por diversos materiales: *monólogo narrado* y *psiconarración*, interrogaciones y exclamaciones retóricas. Se trata también de un texto procedente de una novela histórica, *Doña Urraca de Castilla* (1849) de F. Navarro Villoslada —autor también de otra obra más conocida, *Ama-ya o Los Vascos en el siglo VIII*—:

¡Que idea tan atrevida le asaltó (a Munima) la imaginación! A pocos pasos de su casa se estaba tratando quizá de la suerte de Ramiro... Si osaba darlos, salía de la cruel incertidumbre que la devoraba. ¡Pero abandonar la casa!... ¿Y era, por ventura, abandonarla pasar en silencio a la de enfrente y ponerse a escuchar a pocos pasos de la puerta y sin perderla de vista?... ¿Y por quién se arriesgaba? ¡Por Ramiro, por el amigo de su infancia,...!

(*Doña Urraca de Castilla*, apud Todemann 1930:152)

Pero el tipo de *monólogo narrado* más frecuente es el que se limita al *discurso retórico*.

Con los ejemplos vistos podemos apuntar ya algunas conclusiones para la época romántica. En primer lugar que el monólogo narrado significa en esta época, como ha dicho Kalik-Teljatnicova, fundamen-

talmente *discurso retórico*. Pero no sólo eso, tenemos indicios de que subsiste el uso del informe-resumen en monólogo narrado y casos de flujos de pensamiento, si bien son muy sintéticos y comprimidos. Todas las formas posibles se dan dentro de los márgenes del periodo objeto-analítico de la percepción. Otro elemento relevante es la aparición de dos tipos de frases parentéticas: las que podemos llamar *puras* del tipo de "*tales eran sus pensamientos*" y otras *psiconarrativas* —como la del último ejemplo. Por último, un aspecto importante es que apenas se han comenzado a explotar las amplias posibilidades expresivas de la voz dual, limitándose la mayoría de los casos a la aproximación o al distanciamiento de autor y personaje en los momentos de mayor tensión dramática.

El rasgo enunciativo fundamental de la época realista es la generalización del flujo de pensamiento en el *monólogo narrado*. Esta es la plasmación de la tendencia *verbal-analítica* en esta técnica. Obviamente esto no significa que sea la única forma posible de *monólogo narrado*. El *discurso retórico* sigue existiendo, pero con un papel totalmente secundario: es un resto del pasado.

El flujo de pensamiento en monólogo narrado tiene unas características diferentes del expresado en *monólogo citado* y que analizaremos más adelante, y del que resulta un precedente. Lips aporta un buen ejemplo de Flaubert:

Elle abandonna la musique, pourquoi jouer? qui l'entendrait? Puisqu'elle ne pourrait jamais, en robe de velours à manches courtes, sur un piano d'Érard, dans un concert, battant de ses doigts légers les touches d'ivoire, sentir, comme une brise, circuler autour d'elle un murmure d'extase, ce n'était pas la peine de s'ennuyer à étudier. Elle laissa dans l'armoire ses cartons à dessin

(*Madame Bovary*, *apud* Lips 1926: 189)

El mismo fenómeno se produce en la narrativa española, si bien con cierto atraso respecto a la francesa. Escritores como Pedro Antonio de Alarcón no conocen otra forma de *monólogo narrado* que la sucesión de frases retóricas. En el caso siguiente, el Tío Lucas expresa su flujo de pensamiento mediante una serie de interrogaciones cuando vuelve a casa y encuentra la puerta abierta a la "señá Frasquita", ausente:

Estaba abierta... ¡Y él, al marcharse, había oído a su mujer cerrarla con llave, tranca y cerrojo! Por consiguiente, nadie más que su propia mujer había podido abrirla. Pero ¿Cómo? ¿Cuándo? ¿Por qué? ¿De resultados de un engaño? ¿A consecuencia de una orden? ¿O bien deliberada y voluntariamente? ¿en virtud de previo

acuerdo con el corregidor? ¿Qué iba a ver? ¿Qué iba a saber? ¿Qué le aguardaba dentro de la casa? ¿Se había fugado la señá Frasquita? ¿O estaría en brazos de su rival?

(*El sombrero de tres picos*, 94)

Esta es una forma de transición, que ya hemos visto antes, del discurso retórico hacia el flujo de pensamiento realista. Las exclamaciones o interrogaciones retóricas son insuficientes para generar un proceso de pensamiento. El mundo interior que representan carece de dimensión temporal. Simplemente lo iluminan como un relámpago y lo más que pueden producir es varios relámpagos seguidos. La variante realista del monólogo narrado, en cambio, bosqueja la dimensión evolutiva, esto es, temporal del discurso interior. Este fenómeno no ocurre en las novelas de los setenta —las que podemos llamar prerrealistas, *Pepita Jiménez*, *Marianela*, *Doña Perfecta*, etc.— y se generaliza en las novelas de los ochenta, *La Desheredada*, *La Regenta*, *Fortunata y Jacinta*, *Los Pazos de Ulloa*, etc.

La Desheredada es la novela en la que Galdós se plantea dar un giro radical a su forma de novelar. El título del capítulo primero —"Final de otra novela"— y el comienzo del mismo con el discurso esquizoide de Tomás Rufete son dos muestras concluyentes del sentido de la renovación literaria emprendida. Los monólogos narrados corresponden casi exclusivamente a Isidora Rufete, el personaje central, y a través de ellos se desarrolla la reflexividad de la conciencia de Isidora.

En el capítulo XXXI Isidora se enfrenta por primera vez a la verdad del proceso sumarial. Su reacción es de autodefensa y rechazo:

Al llegar a este punto de cavilación, Isidora frunció el ceño y ahondaba, ahondaba en aquel mar inmenso de lo dudoso. *¿Pero a qué martirizar el pensamiento? Los jueces, la ley, la marquesa de Aransis, la curia infame y el señorío prepotente eran los verdaderos autores de aquel embrollo, con el inicuo fin de desposeer a una huérfana noble, a un ángel desvalido. Pero Dios los castigaría, Dios volvería por los fueros de la verdad y de la inocencia. ¡Pues no faltaría mas!*

(*La Desheredada*, 405)

Con este paso entramos de lleno en el periodo verbal-analítico del monólogo narrado. También este paso se da con retraso respecto a la aparición de la misma fase en la voz narrada —presente en el mismo Galdós desde su primera novela, *La Fontana de Oro*. Obsérvese el ritmo entrecortado, reiterativo de la frase, que trata de ilustrar el ritmo del fluir mental. La selección del léxico y la dimensión emotiva co-

rresponden al personaje, pero dejan entrever la disonancia con la actitud crítica del autor.

Los *monólogos narrados* en *La Regenta* son cuantitativa y cualitativamente muy superiores a los de cualquier otra novela de estos años, sin duda porque ninguna como esta se preocupa del análisis psicológico de los personajes. A diferencia de *La desheredada*, en la que Isidora tiene acceso a esta técnica casi en exclusiva, en *La Regenta* todos los personajes importantes quedan retratados interiormente por el *monólogo narrado*. Fermín de Pas ofrece así sus ansias de poder:

Primero era su mal humor. Un mal humor de color de pez. La bilis le llegaba a los dientes. *¿Por qué? Por nada. Ningún disgusto grande le habían dado; pero tantas pequeñeces juntas le habían echado a perder aquel día que había creído feliz al ver el sol brillante, al lavarse alegre frente al espejo. Primero su madre tratándole como a un chiquillo, recordándole las calumnias con que le perseguían; despues las noticias alarmantes y las bromas necias del médico, luego aquella Visitación, La Libre Hermandad,, Olvidito faltando a la disciplina... y sobre todo aquel demonio de obispo abrumándole con su humildad, recordándole nada más que con su presencia de liebre asustada toda una historia de santidad, de grandeza espiritual enfrente de la historia suya, la de don Fermín... que... ¿para qué ocultárselo a sí mismo? era poco edificante...*

(*La Regenta*, I, 529)

Mediante el *monólogo narrado* Clarín se apropia del discurso interior de sus personajes para mostrarnos toda su miseria moral. Nos somete a un procedimiento de acercamiento y alejamiento simultáneo de los personajes. Acercamiento, porque observamos su lucha interior, las vivencias que tratan de ocultar al exterior. Alejamiento, porque se sirve de este fenómeno para degradar a los personajes, para exponer su íntima miseria moral. El esfuerzo literario de Clarín, que dota de vida interior a un grupo de personajes, que aparecen en la novela dinámicos interior y exteriormente, es la gran aportación de *La Regenta* a la literatura española y lo que hace de ella una novela extraordinaria.

El uso por Galdós del *monólogo narrado* en *Fortunata y Jacinta* es bastante distinto. En primer lugar, hay que señalar que son muchos menos los ejemplos respecto a *La Regenta*. También su papel en el conjunto de la novela es diferente, pues Galdós es un maestro en el manejo de técnicas miméticas poco habituales en otros escritores, tales como el *discurso disperso en la narración* o el *monólogo citado*. Esto hace que el *monólogo narrado* sea un elemento más de la mí-

mesis galdosiana. Pero sus mayores logros consisten en la explotación de las posibilidades de la fase *verbal-analítica*, combinando técnicas diversas, como, en este caso, *monólogo narrado y discurso disperso en la narración*:

¿Qué le importaba a ella que hubiese República o Monarquía, ni que D. Amadeo se fuera o se quedase? Más le importaba la conducta de aquel ingrato que a su lado dormía tan tranquilo. Porque no tenía duda de que Juan andaba algo distraído, y esto no lo podían notar sus padres por la sencilla razón de que no le veían nunca tan de cerca como su mujer. El perverso guardaba tan bien las apariencias, que nada hacía ni decía en familia que no revelara una conducta regular y correctísima. Trataba a su mujer con un cariño tal, que... vamos, se le tomaría por enamorado. Sólo allí, de aquella puerta para adentro, se descubrían las trastadas; sólo ella, fundándose en datos negativos, podía destruir la aureola que el público y la familia ponían al glorioso Delfín. Decía mamá que era el marido modelo. ¡Valiente pillo! Y la esposa no podía contestar a su suegra cuando le venía con aquellas historias... Con qué cara le diría: "Pues no hay tal modelo, no señora, no hay tal modelo, y cuando yo lo digo, bien sabido me lo tendré"

(*Fortunata y Jacinta*, I, 232-3)

El mismo fenómeno de narración mimética podemos verlo culminado en monólogo narrado cuando Fortunata es sorprendida por la propuesta de D. Evaristo de reconciliarla con Rubén:

¡Un hogar honrado y tranquilo!... ¡Si era lo que ella había deseado toda su vida!... ¡Si jamás tuvo afición al lujo ni a la vida de aparato y perdición!... ¡Si su gusto fue siempre la oscuridad y la paz, y su maldito destino la llevaba a la publicidad y a la inquietud!... ¡Si ella había soñado siempre con verse rodeada de un corro chiquito de personas queridas, y vivir como Dios manda, queriendo bien a los suyos y bien querida de ellos, pasando la vida sin afanes!... ¡Si fue lanzada a la vida mala por despecho y contra su voluntad, y no le gustaba, no señor, no le gustaba!...

(*Fortunata y Jacinta*, I, 634)

Clarín y Galdós representan dos polos opuestos dentro del mismo panorama narrativo. Clarín es el autor que dirige la gran orquesta de sus personajes, una orquesta con dos caras: la exterior y la interior. La disonancia entre las dos orientaciones —interior y exterior— es la clave armónica de la narración. Galdós es el autor del siglo XIX hispano que cede mayor terreno a sus personajes. Lo exterior es aquí un producto de la miseria interior de estos personajes.

Una posición distinta adopta Emilia Pardo Bazán. En *Los pazos de Ulloa* el *monólogo narrado* suele girar sobre Don Julián. A través de la reflexión y vacilaciones del cura, la autora traza la línea general de la narración y se identifica con sus actitudes. Las formas de monólogo en esta obra son aparentemente bastante conservadoras: aparecen parentéticas, se pierde la orientación verbal en la comprensión del discurso ajeno, abundan las expresiones retóricas y el entorno narrativo está profundamente determinado por el punto de vista del autor. Veamos un ejemplo:

Y casi al punto mismo en que acudió a su memoria tan severo dictamen, arrepintiéndose el capellán, sintiendo cierta penosa inquietud que no podía vencer. ¿Quién le mandaba tomar juicios temerarios? El venir allí para decir misa y ayudar al marqués en la administración, no para fallar acerca de su conducta y de su carácter... Conque... a dormir...

(*Los pazos de Ulloa*, 29)

Pero bajo este aspecto involucionista se esconde un nuevo paso adelante: la aparición de una nueva fase perceptiva, la fase *particularizadora*, que caracteriza al Naturalismo. Los novelistas noventayochistas mantienen la misma comprensión particularizadora. En Baroja, el *monólogo narrado* es ya una técnica marginal. La reflexividad se expresa por otros medios —fundamentalmente, la *psiconarración* y los *diálogos*—, alejados de la *mímesis* galdosiana y basados en una actitud distante por parte del autor. El *monólogo narrado* suele adquirir una mayor independencia —precisamente, por inusual— y tiende a constituir párrafos propios:

Muchas veces se acordaba de lo que decía Fermín Ibarra de los descubrimientos fáciles que se desprenden de los hechos anteriores sin esfuerzo. ¿Por qué no había experimentadores en España, cuando la experimentación para dar fruto no exigía más que dedicarse a ella?

Sin duda faltaban laboratorios, talleres para seguir el proceso evolutivo de una rama de la ciencia; sobraba también un poco de sol, un poco de ignorancia y bastante de la protección del Santo Padre, que generalmente es muy útil para el alma, pero muy perjudicial para la ciencia y para la industria.

Estas ideas, que hacía tiempo le hubieran producido indignación y cólera, ya no le exasperaban.

(*El árbol de la ciencia*, 238)

No faltan datos para caracterizar lo subrayado como *monólogo narrado*: la presencia de un verbo de pensamiento —*se acordaba*—

en la frase introductoria, la señalación final —*Estas ideas*—, la presencia del imperfecto narrativo, la ironía, la interrogación retórica, etc., pero la irregular distribución de estos enunciados entre los párrafos sugiere el desconocimiento —y el descuido— barojiano de la técnica. Estamos muy lejos del tipo de comprensión del *monólogo narrado* que podemos encontrar en escritores como Clarín, que llega a entrecomillar algunos de los enunciados de dicha técnica.

Las tendencias perceptivas del *individualismo relativista* —o *figural narration*— toleran mal la presencia del *monólogo narrado*, al menos en la narrativa impersonal. La razón hay que buscarla en los constituyentes enunciativos que hacen posible el *monólogo narrado*: un enunciador personal y un sujeto cognitivo impersonal. La presencia del sujeto cognitivo impersonal es la marca lingüística que deja el autor-juez de la novela decimonónica. En la novela del siglo xx desaparece la pesada sombra del novelista crítico y con ella el sentido tradicional del sujeto cognitivo impersonal. La hegemonía compositiva de los enunciados duales de la narrativa decimonónica deja paso a otras tendencias compositivas que priman el acercamiento al discurso del personaje. En las tendencias verbal-sintética y consonante veremos nuevamente la actuación parcial de un sujeto cognitivo impersonal que, aunque procede del autor, ya no tiene la autoridad moral del autor-juez decimonónico.

La tendencia objeto-sintética es, por sus peculiaridades, la más reacia a aceptar *monólogos narrados*. No es el pensamiento del personaje una de las preocupaciones de los novelistas objetivistas. Un mayor margen para la presencia del *monólogo narrado* cabe en la fase *verbal-sintética*. En *Tiempo de Silencio* son muy pocos los párrafos claramente definibles como *monólogo narrado*, aunque elementos de discurso narrado aparecen diseminados en la narración. He aquí una muestra:

Pedro oía caer estas palabras con interno asentimiento. *Efectivamente, así habían ocurrido las cosas. No tenía ningún objeto empezar a gritar que no, que no, como un niño que rechazara su castigo. Los hombres deben afrontar las consecuencias de sus actos. El castigo es el más perfecto consuelo para la culpa y su único posible remedio y corolario. Gracias al castigo el equilibrio se restablecería en este mundo poco comprensible donde él había estado dando saltos de títire con la cabeza llena de humo mentiroso.*

(*Tiempo de Silencio*, 244)

Se trata del reconocimiento interior por Pedro de la derrota —confesión de su responsabilidad en la muerte de Florita. La presencia del

sujeto cognitivo impersonal no parece responder en ese caso al juicio crítico del autor —que no moraliza sobre sus personajes de forma directa—, sino que podemos entender la dualidad de esa cita como el sometimiento de Pedro ante la fuerza del discurso ajeno, en este caso del policía. Por último, la fase *consonante* también presenta un sentido renovado del *monólogo narrado*. En la cita siguiente de J. Ferrero podemos ver cómo el pensamiento narrado expresa el esfuerzo de Bambú por huir de los poderes de Golondrina:

Con razón le habían dicho que amar a una hechicera era sepultarse en vida. Cara a cara ella podía más, cara a cara Golondrina le anesthesiaba y le pudría dulcemente la voluntad.

—Si me violas ahora mismo sabrás lo que es sentir mi vientre en llamas.

¿Violarla? No era esa la palabra: su loto estaría húmedo y dispuesto. ¿Violarla? ¿Por qué era tan insensata?

—Me niego a hacerlo.

—¿Acaso no lo deseas? ¡Arrójate a mí, Bambú!

Y se arrojó y la poseyó sobre la hierba. Fuego y más fuego; el cuerpo en llamas, el tiempo ardiendo ... *¿Y Opium? ¿Cuánto tiempo llevaba lejos de las tierras altas? ¿Cuánto tiempo vivo y cuánto tiempo muerto?*

(Opium, 134)

Si el *monólogo narrado* decimonónico representa la apropiación del discurso del personaje por el autor, este representa todo lo contrario: el esfuerzo del personaje —Bambú— por liberar su discurso de la atracción fatal de otro personaje —Golondrina.

El aspecto más controvertido del *monólogo narrado* es su dimensión funcional. McHale (1978) distingue tres tipos de funciones: las que él llama primarias (ironía, empatía, flujo de pensamiento y polifonía); las secundarias, que se construyen sobre la base de las primarias y ya serían tantas como textos, y por último, una “meta-función”: índice de literariedad “*as register-marker for the register of literature*” (McHale 1978:275). A pesar de esta ordenación superficial, parece evidente que McHale ha hecho de la cuestión funcional un cajón de sastre en el que arroja todo lo que no le cabe en los dos capítulos anteriores dedicados a las cuestiones formales. Obviamente no pueden situarse al mismo nivel problemas como ironía/empatía, flujo de pensamiento y polifonía. La polifonía, como explica Bajtín (1975), es un fenómeno que recorre todos los niveles de la narrativa y que al *monólogo narrado* le afecta fundamentalmente en su nivel compositivo. No se trata en esta técnica de una simple “hibridación” frecuente en la narrativa, sobre todo en la humorística, sino de una *construcción hí-*

brida en la que aparece “lenguaje ajeno en palabras ajenas”. La consecuencia de esta *construcción sintáctica híbrida*, aparte de malas lecturas como la que al parecer hacía el fiscal que procesó a Flaubert —que adjudicaba al autor las palabras del personaje—, es lo que Voloshinov define como *subjetivización profunda de la palabra*, esto es, el discurso ajeno se libera de su contenido originario para pasar a ser expresión de un *estado subjetivo fortuito*. En estas condiciones de subjetivización de la palabra ajena ocurre, como dice Cohn, que el monólogo narrado se convierte, para producir un sentido, en una forma enormemente dependiente del contexto.

MONÓLOGO CITADO

Con el término *monólogo citado*, tomado también de D. Cohn (1978), designamos la expresión del pensamiento del personaje en primera persona en contextos de narración impersonal. Es lo que la crítica tradicional ha llamado *monólogo interior*. La elección del término de Cohn frente al tradicional resulta evidente: también el *monólogo narrado* es *interior* y por otro lado, el hecho de la cita resulta uno de sus elementos más característicos⁴. Con esta definición dejamos fuera otros textos en primera persona que también expresan pensamiento pero que carecen de marco narrativo impersonal. Es lo que Cohn denomina *monólogo autónomo* y cuyo paradigma puede ser el capítulo final del *Ulysses* de Joyce (el monólogo de Molly Bloom).

La ambigüedad terminológica y crítica con que se ha abordado esta cuestión no es más que una muestra de la endeblez de los estudios dedicados al tema. Aunque esta técnica se ha desarrollado ampliamente en el siglo XX, hasta el punto de ser uno de las más características de la narrativa actual, no debemos olvidar que está generalizada en los románticos y con un desarrollo que podemos considerar moderno desde la aparición de la novela realista europea, esto es, a mediados del XIX. Sin embargo, o ha sido estudiada desde una perspectiva estrechamente lingüística, que se muestra enteramente estéril, pues no parece sugerir problemas como los del *discurso indirecto libre*, o bien se ha trabajado desde una perspectiva crítica enorme-

⁴ S. Burunat (1980) habla de *monólogo interior* y *monólogo interior indirecto* y, aunque no los define parecen ser los correlatos de *monólogo citado* y de *monólogo narrado*. La imprecisión terminológica se traduce automáticamente en abuso analítico. Del *monólogo interior indirecto* no hay apenas referencia alguna en su obra.

mente ambigua que no presenta categorías útiles para el análisis. En el primer caso tenemos las propuestas de Dolezel (1964), Chatman (1978), Herczeg (1963) y Mortara Garavelli (1985), que distinguen básicamente entre *discurso directo* y *discurso directo libre*. En el segundo, se pueden citar los casos de Burunat (1980) y Tacca (1973)⁵.

El estudio de D. Cohn (1978), en cambio, resulta fundamental para una aproximación al problema del *monólogo citado*. Cohn sitúa el nacimiento de esta técnica a mediados del siglo XIX, aunque señala que aparecen soliloquios debidamente presentados por el narrador desde las primeras novelas. Para ella la asociación de la voz del soliloquio con la autoconciencia es un síntoma realista de la novela psicológica decimonónica. Gougenheim (1947) ha estudiado la evolución del *discurso interior al monólogo interior* para el francés de los siglos XVII y XVIII. Registra casos de *discurso solitario* que incluyen frases parentéticas con el verbo "dire" —*disoit-elle, disois-je*— siempre en *imparfait* en Mme. de la Fayette, Fénelon, Voltaire y B. Constant y de "dire" pronominal en Fromentin y Voltaire. Esta forma de cita que expresa pensamiento ya organizado con una frase parentética de *decir* es la fórmula canónica del discurso solitario francés hasta el siglo XIX. Aporta también las variantes de esta fórmula que van apareciendo: Montesquieu introduce la expresión "*dire en soi-même*"; Voltaire introduce el adverbio "*tout bas*" y en *Candide* sustituye "*dire*" por "*il raisonna*"; Stendhal y Victor Hugo utilizan a veces "*penser*", "*murmurer*", "*grommeler*" con la adición de "*entre dents*". Con ellos el contenido deja ya de ser el pensamiento con acabado oralizado al aparecer exclamaciones, juramentos, etc. que el personaje no puede contener.

En español el estudio del origen y de la evolución de los soliloquios está por hacer. Nos limitamos aquí a señalar algunas pistas. Resulta sorprendente, a juzgar por la evolución francesa, el tratamiento modernísimo del soliloquio en Cervantes. Veamos este ejemplo cuya amplitud se justifica por su rareza; se trata de la separación entre don Quijote y Sancho (II, 10), enviado éste en busca de Dulcinea:

don Quijote se quedó a caballo, (...), donde le dejaremos, yéndonos con Sancho Panza que no menos confuso y pensativo se apartó de su señor (...) y sentándose al pie de un árbol comenzó a hablar consigo mismo y a decirse:

Sepamos agora, Sancho hermano, adónde va vuesa merced. ¿Va a buscar algún jumento que se le haya perdido? —No por cier-

⁵ Tacca (1973) se limita a reseñar posiciones de críticos norteamericanos, por lo demás, nada actuales.

to. —Pues, ¿Qué vas a buscar? —Voy a buscar, como quien no dice nada, a una princesa, y en ella al sol de la hermosura y a todo el cielo junto. —Y ¿Adónde pensáis hallar todo eso que decís, Sancho?

(*Don Quijote*, II:105)

El soliloquio en esta primera parte dialogada contiene dos versos romances convertidos en proverbio —del romance de Bernardo del Carpio:

Mensajero sois, amigo
no merecéis culpa, non

(*Ibid*, 106)

e imprecaciones y refranes de claro sabor popular:

—¡Oxte, puto! ¡Allá darás, rayo! ¡No, sino ándeme yo buscando tres pies al gato por el gusto ajeno!

(*Ibid*)

Al llegar Sancho al cenit de su auto-amedrentamiento, el autor introduce una frase narrativa, a la vez incidental e introductoria:

Este soliloquio pasó consigo Sancho, y lo que sacó dél fue que volvió a decirse:

Ahora bien: todas las cosas tienen remedio, si no es la muerte debajo de cuyo yugo hemos de pasar todos, mal que nos pese, al acabar de la vida. Este mi amo, por mil señales, he visto que es un loco de atar y aun también yo no le quedo en zaga, pues soy más mentecato que él, pues le sigo y le sirvo, si es verdadero el refrán que dice: "Dime con quién andas, decirte he quién eres", y el otro de "No con quien naces, sino con quien paces" (...).

Con esto que pensó Sancho Panza quedó sosegado su espíritu,
(*Ibid*, 106-7)

Tenemos, pues, un abanico de rasgos sorprendentes en este texto que exigen un esfuerzo de comprensión y de explicación:

- a) la forma dialogada de la primera parte del soliloquio;
- b) la oposición frontal entre las dos partes del soliloquio: la primera dialogada entre un interlocutor sabio que trata a Sancho de *vuesa merced* y de *tú*, indistintamente, y otro ingenuo y rústico; la segunda de un discurso culto, unitario, prudente y enormemente reflexivo;

c) la referencia de señales narrativas como: *habló consigo mismo, pensó consigo, pensó* y sobre todo el término *soliloquio*.

Conviene puntualizar que la forma dialogada de la primera parte del soliloquio no presenta un *tú* (o *usted*) autorreflexivo. Se trata simplemente de un falso diálogo, que el autor califica de *soliloquio*. En el caso del *tú* autorreflexivo no son posibles las réplicas, pues *tú* es la autorreflexión del sujeto de la enunciación, esto es, no hay frontera entre primera y segunda personas. Aquí hay réplicas y, por tanto, frontera, aunque los interlocutores no sean personas diferenciadas.

Esta forma dialogal tiene una génesis popular, oral y primitiva. El discurso interior ha sido antes dialogal que monologal. Por eso aquí la oposición entre una forma popular de soliloquio y una forma culta ofrece esos aspectos: diálogo y monólogo. En efecto, las formas más primitivas y de menor nivel cultural de discurso interior interpelan, motejan al sujeto, tratado como un objeto. Esta característica la vemos incluso en formas modernas y superiores del discurso interior. Así el soliloquio de Sancho representa dos formas opuestas de discurso interior; la primera primitiva; la segunda clásica y culta, síntoma del advenimiento de la individualidad cartesiana.

Pero volviendo a la cuestión del abanico de rasgos inusuales en esta época y mucho después, podemos pensar que la única explicación posible es el hecho de que Cervantes persigue la ruptura de las leyes de legitimidad epistémica y semiótica de la novela de caballerías. La transformación de Sancho y la introducción de técnicas teatrales son muestras de esta subversión.

En la poesía narrativa de Samaniego también aparecen marcas de voz silente o pensamiento en la semántica de las proposiciones introductorias o parentéticas. Esto ocurre en la famosa fábula de "La Lechera" y en este otro caso menos notorio, perteneciente a "El enfermo y la visión":

Así desengañado,
Y creciendo por horas su dolencia,
De este modo examina su conciencia:
"En todos mis contratos he logrado,
No lo niego, ganancia muy segura;
Trabajé en calcular mis intereses:
Aumenté mi caudal en pocos meses,
Más por felicidad que por usura.

(*Fábulas*, 166)

Esta forma de expresar pensamiento en orientación objeto-analítica es la que domina la narrativa del XIX, al menos hasta Galdós; los personajes expresan las grandes verdades de sus vidas, su autoengaño, sus creencias o sus obsesiones. En *Sancho Saldaña*... podemos ver este ejemplo:

—¡Hipócrita! —*exclamaba hablando consigo mismo*—. Tal vez quieras engañar aún al mundo dando a entender que respetas los lazos de la amistad; pero tú no me conoces aún: yo te arrancaré la máscara y haré que te vean tal como eres. Puede ser que no vengas a la cita, pero guárdate, porque te he de encontrar aunque te escondas bajo de tierra y te he de coser a estocadas delante del mismo altar de la Virgen. ¡El amigo de mi juventud! —*continuaba con ironía*—. Ya hace mucho tiempo que no somos amigos, y por lo último que has hecho juro no reposar hasta cumplir mi venganza.

Agitado de estos pensamientos (...) estaba dudando si...

(Sancho Saldaña... I, 232)

En este caso, como el anterior, se dan las dos condiciones que marcan la primera fase de la existencia de este recurso narrativo: una parentética con carga semántica, y a menudo con verbo de *decir*, pero inequívocamente silente, y un estilo discursivo, oral. En el primer texto ese estilo oral parece sobrecargado por el perfecto, pero en el segundo está claramente subrayado por las exclamaciones y la aparición de la segunda persona con el falso diálogo. Estos elementos que marcan la diferencia entre ambos textos responden a lo que Cohn ha llamado "el nuevo modelo romántico de sinceridad". En efecto, una segunda parentética "*continuaba con ironía*" subraya el tono discursivo, que al autor le parece poco evidente para un público todavía no habituado a estos recursos. Algo parecido hace Víctor Hugo en *Les misérables* cuando se pone a explicar que algunas parentéticas con verbo *dicendi* son, en realidad, elementos introductores de pensamiento cuando el personaje habla solo. "Dijo para sí", "murmuro para sí" son las parentéticas más frecuentes en esta época. *El sombrero de tres picos* presenta algunas de estas variantes. Tras una psiconarración tenemos los pensamientos del tío Lucas:

—Este viaje mío —*díjose interiormente*— es una estratagema amorosa del Corregidor. La declaración que le oí esta tarde desde lo alto del emparrado me demuestra que el vejete madrileño no puede esperar más

(El sombrero..., 88)

El murciano, entre tanto, *continuó cavilando de este modo*:

—¡Qué noche! ¡Qué mundo! ¡Qué vida la mía desde hace una hora! ¡Alguaciles metidos a alcahuetes.

(*Ibid.*, 92)

El contenido temático de las formas de monólogo solitario tiende a ampliarse en el siglo XIX. La racionalización y el autoengaño siguen siendo los temas centrales, pero la retórica romántica añade las exclamaciones e interrogaciones de los personajes al no poder controlar fuertes emociones en momentos de extrema agitación. El silencio es necesariamente explícito en un contexto literario que todavía no ve como elemento realista la introspección del personaje. La legitimidad de estas secuencias no radica en la época romántica y posromántica en el realismo, sino en el dramatismo: estos monólogos solitarios son necesarios para expresar el exaltado yo romántico. Condición imprescindible para que pueda darse el monólogo es la soledad del héroe en escena. La concepción de verosimilitud pre-realista no admite monólogos interiores en compañía, únicamente la soledad puede producir las manifestaciones de una interioridad que se concibe como verbalización silenciosa. La proximidad entre autor y héroe es máxima en esta época y se expresa mediante esta técnica, a diferencia del *monólogo narrado*, que marca una distancia entre ellos. Esto es válido incluso para los casos de autoengaño, pues el grado pleno de comprensión del héroe es la señal que denuncia el engaño.

La publicación en 1881 de *La desheredada* también marca un hito en la evolución del *monólogo citado*, que entra así en la fase *verbal analítica* de la percepción. El primer párrafo de la novela es un *monólogo citado*:

—¿Se han reunido todos los ministros? ...¿Puede empezar el consejo?... ¡El coche, el coche, o no llegaré a tiempo al Senado!... Esta vida es tan intolerable...¡Y el país, ese bendito monstruo con cabeza de barbarie y cola de inquietud, no sabe apreciar nuestra abnegación, paga nuestros esfuerzos con injurias, y se regocija de vernos humillados! Pero ya te arreglaré yo país de monas (...).

El que de tal modo habla —si merece el nombre de lenguaje esta expresión atropellada y difusa, en la cual los retazos de oraciones corresponden al espantoso fraccionamiento de ideas— es uno de esos hombres que han llegado a perder la normalidad de la fisonomía,...

(*La desheredada*, 11-12)

En el discurso de Tomás Rufete podemos observar elementos que apuntan en el sentido de una nueva concepción de lo veraz que re-

sulta la clave para la exploración del mundo interior de los personajes. En primer lugar el discurso de Rufete es considerablemente más largo de lo normal —casi una página— En segundo lugar el juego de las pausas y de la variada gama de frases expresan un nuevo fenómeno que viene a sustituir a la verbalización: el flujo de pensamiento. La conquista del *monólogo citado* —y en menor medida del *monólogo narrado*— en la época realista es la reproducción del ritmo temporal del fluir mental, que rompe la orientación discursiva y oralista de la tendencia *objeto-analítica*. Poco importa que en este discurso —el discurso de un loco— combine elementos orales con pensamientos. El propio Galdós se ve obligado a aclarar el sentido del discurso precedente y al hacerlo, combina *habla con el espantoso fraccionamiento de ideas*. Esta combinación de elementos no responde a la inseguridad del nuevo desarrollo técnico, sino a la necesidad de presentación realista del loco que no es capaz de distinguir el espacio interior del exterior. Lo fundamental es la expresión del flujo de pensamiento que, según el mismo Galdós, se ve con *expresión atropellada, difusa y fraccionada*.

Galdós utiliza con profusión el *monólogo citado* en esta novela; técnica que, en general, prefiere al *monólogo narrado*. Esta tendencia es rastreable hasta el final de su obra. Muestras notables de la maestría galdosiana en la aplicación del *monólogo citado* son el capítulo once de *La desheredada* —“Insomnio número cincuenta y tantos”, que constituye el *primer monólogo autónomo* de la novela española— y un discurso de dos páginas que nos va a presentar el camino de Mariano desde “la encrucijada que llaman de las Cuatro Calles”. La frase introductoria es “¡Oigámosle”, pero el contenido es inequívocamente pensamiento y aparece entrecomillado:

¿Iré a casa de mi tía? No, que llama a los de Orden Público y me cogen . ¿Iré a ver a mi hermana? No, que estará allí *Gaitica*. ¿A dónde iré? ... Dejémonos ir (...) Hace buen tiempo, tengo dos duros y no se me da cuidado de nada... Ya empieza a pasar la pillería. Allá va un coche..., y otro, y otro. Toma, aquél es ministro. *Chupagente*, ¿Sabe el coche? *Oigasté* ¿Y si le dijeran: ‘suelte lo que no es suyo’?... Ahí va otro ¡Cuánto habrá robado ese hombre para llevar cocheros con tanto galón!... Anda, anda, y allí va un cochero montado en el caballo de la derecha, con su gorrete azul y charretera... ¡Vaya unas tías y cómo se revuelcan en los cojines...

(*Ibid*, 422-424)

Esta secuencia de *monólogo citado* resulta enormemente moderna. Este tema de la calle vista a través de la mente del personaje es

uno de los recursos de la novela de vanguardia —el *Ulysses* de Joyce ha popularizado esta técnica.

En *Misericordia* esta técnica aparece prácticamente igual. El siguiente ejemplo muestra una mayor utilización de la pausa, pero la misma concepción lingüística de la frase:

El demontre del viejo —se decía la *señá* Benina, metiéndose a buen andar por la calle de las Urosas—, no puede hacer más que lo que manda su natural. Válgate Dios: si cosas muy raras cría Nuestro Señor en el aquel de plantas y animales, más raras les hace en el aquel de personas. No acaba una de ver verdades que parecen mentiras... En fin, otros son peores que este D. Carlos, que al cabo da algo, aunque sea por cuenta y apuntación... Peores los hay, y tan peores ... que ni apuntan ni dan...

(*Misericordia*, 135)

Para Galdós, principal representante del individualismo crítico en nuestra narrativa, el *monólogo citado*, supone la posibilidad de presentar directamente el mecanismo psíquico que hace que los personajes tengan su propia vida, su propia evolución. La crisis de la conciencia individual consigue con el flujo de pensamientos una representación panorámica. Es este uno de los recursos favoritos de Galdós —junto con el discurso oculto en la narración. No es extraño: el núcleo central de las novelas galdosianas es la crisis y evolución del personaje y, por ello, el pensamiento presentado en su fluir juega un papel central. Sin embargo, no alcanza esta etapa *verbal-analítica* a emanciparse de todas las ligaduras del monólogo clásico. Los monólogos son realmente más largos, pero se siguen dando en momentos de soledad del personaje —cuando el pensamiento interrumpe un diálogo suele echar mano del *monólogo narrado* o de la *psiconarración*. Las frases parentéticas e introductorias siguen recordando una concepción oralista, aunque la no insistencia en la silenciación puede entenderse como un paso adelante hacia el realismo psicologista. Un aspecto que no debe pasar desapercibido de estos monólogos galdosianos es que vemos a través del personaje —esto ocurre con el Mariano de *La desheredada*. Galdós no sólo utiliza las posibilidades del personaje como sujeto de enunciación, sino también como sujeto cognitivo. La combinación de estos dos rasgos: el flujo de pensamiento y la utilización a fondo de los recursos del personaje como sujeto cognitivo —en el marco de su propio discurso, todavía no en el de la narración— es lo que hace del monólogo *verbal-analítico* galdosiano una técnica moderna.

El *monólogo citado* de la fase *particularizadora* pierde la orienta-

ción verbalista galdosiana y vuelve a adquirir una forma oralizada. Como las demás categorías compositivas que reproducen discurso personal en esta época se ve vaciado de peso referencial, respecto a la narración. Sin embargo, otras facetas se desarrollan en estos monólogos, sobre todo las que permiten una caracterización profunda del personaje. La más significativa de esas facetas consiste en la aparición de un interlocutor figurado en el discurso mental. Esta variante está ya registrada en Tolstoi y en Galdós —los diálogos con Dios del Luisito de *Miau*. El caso más conocido es el de los monólogos de Augusto en *Niebla*:

¡Ay, Orfeo! —decía ya en su casa Augusto, dándole la leche a aquél— ¡Ay, Orfeo! Di el gran paso, el paso decisivo: entré en su hogar, entré en su santuario. ¿Sabes lo que es dar un paso decisivo? Los vientos de la fortuna nos empujan y nuestros pasos son decisivos todos. ¿Nuestros? ¿Son nuestros esos pasos? Caminamos, Orfeo mío, por una selva enmarañada y bravía, sin senderos. El sendero nos lo hacemos con los pies según caminamos a la aventura. Hay quien cree seguir una estrella; yo creo seguir una doble estrella, melliza. Y esa estrella no es sino la proyección misma del sendero al cielo, la proyección del azar.

(*Niebla*, 140)

Orfeo, el perro de Augusto, sirve de interlocutor supuesto. El monólogo adquiere así la forma oral de la intervención en un diálogo que sólo tiene lugar en la mente del personaje. La presencia fantasmagórica de este interlocutor permite dotar al monólogo interior de una dimensión reflexiva. Esta dimensión es especialmente interesante para narradores como Unamuno, más interesado en la profundización intelectual y moral de sus personajes que en el realismo verbal. Con ello consigue un instrumento narrativo que le permite expresar preocupaciones de tipo existencial.

Para Burunat (1980) tenemos aquí el nacimiento del *tú autorreflexivo*. Tal interpretación es, sin duda, enónea por dos motivos: en primer lugar esta técnica del interlocutor diferenciado del yo se mantiene como tal en obras posteriores; en segundo lugar, porque la utilización del tú y la segunda persona con valor de primera es un fenómeno lingüístico distinto que aparece bastante más tarde en textos narrativos.

En la misma dirección dialogal apunta el monólogo citado que utiliza José López Rubio en *Roque Six*. En el siguiente ejemplo Roque, en una de sus reencarnaciones, imagina una conversación con “el director”. El largo fragmento, representante de la tendencia verbal-

sintética temprana, está cortado por un paréntesis psiconarrativo y en su primera línea contiene una parentética de pensamiento:

—Yo no soy el espíritu malo —pensó—. Bien seguro estoy. El espíritu malo es ese desastrado de Mateo y su primera maldad consiste en acusarme a mí... Y el niño, en vez de agradecerme el consuelo que le he prodigado, me acusa también. Es el triunfo del espíritu malo, que así se persuade a la juventud. Menos mal que, cuando, algunos de aquí... ¿pero cuándo voy a salir de aquí? ¿Qué hago en este sitio? ¿Qué sitio es éste?... ¿No soy un profesor? (...) (Roque bajó un escalón en su ánimo; cayó su corazón como en esos baches del aire, que tanto temen los aviadores. Ayer... La nueva vida no tenía aún espalda)... Si el director me reprende por no explicar mañana mi lección, yo le diré: "Estuve toda la noche mirando por la ventana... Tuve que consolar a Nicolás Dragusení". El director quizá se haga un nudo con las cejas y diga, con sus lentes de oro en la mano: "¿Y ayer? ¿Qué hizo usted ayer?" Yo no sabré contestar eso. Si le digo que ayer me caí al fondo del riacho... Si le digo eso, será una mentira, porque no me caí, sino que me tiré...

(*Roque Six*, 138-9)

Sin embargo, tanto la dialogicidad como la extensión de este texto son casos excepcionales en *Roque Six*. Resultan mucho más frecuentes los monólogos citados bastante más breves, en los que el sentido humorístico de la novela toma cuerpo. Veamos un caso:

—¿Cómo será eso de saltar la banca? ¿Tendrá un resorte el último billete de los que hay para pegar, y crujirá la mesa de un estallido? —pensó Roque— ¿O será una tragedia silenciosa, cuando salga un hombre pálido y demudado para decir: "señores, ha saltado la banca", y se dispare un tiro en la sien, mientras echa al aire, a la rebatiña, el último dinero?

La bola ya se iba a parar.

—Entonces —pensaba Roque— los cuatro empleados se pondrán en pie y se segarán la yugular con cartas de baraja francesa, que tienen un canto tan afilado.

La ficha se fue, y hubo que poner otras, situadas en lugares estratégicos e infalibles.

(*Ibid*, 66)

En este caso también tenemos un monólogo cortado por la introducción de una frase narrativa. Esta frase, junto con la última, delimita el plano exterior que discurre en sentido contrario a los pensamientos de Roque. La disonancia entre los planos exterior e interior produce el fenómeno humorístico que constituye el motivo central de esta no-

vela. Obsérvese la repetición de las frases parentéticas de pensamiento, indicadoras de la timidez de las pretensiones innovadoras con que se abordan las técnicas narrativas en este periodo inaugural.

Sin embargo, estos casos monologales de López Rubio no poseen un interlocutor figurado como los de Unamuno. Aquí el hablante que se acoge en el monólogo es diverso y viene dado por las necesidades discursivas.

En *Tantas veces Pedro* de Bryce Echenique, cincuenta años después y con una actitud hacia el discurso del personaje más radical, volvemos a encontrar el *monólogo citado* con interlocutor:

Qué tal gringa de mierda, Malatesta. No bien me le acerco me da la espalda. Por razones estrictamente políticas comprendo que un peruano desprecie tamaño culo, aunque andemos mezclados con la izquierda local esta noche. Pero que una gringa joven desprecie así la barba de Fidel Castro... Francamente no lo entiendo, Malatesta. Bueno, tienes razón, debe ser mi corbata de seda. Mas no andábamos tras ella, Malatesta, simplemente veníamos al bar a tomarnos otro trago.

—Y ahora dime, Malatesta. ¿Qué mierda hacemos en Berkeley?

—Tenemos grandes amigos, Pedro. Hemos venido a descansar, a empezar una nueva vida, si eso existe, y si es posible también a olvidar un poquito.

—Es decir a crear un poquito de distancia y de tiempo ¿eh, Malatesta?

—Exactamente, puesto que todo tiempo pasado fue mejor.

—Mierda ¿Y qué pasa cuando uno logra crear un poquito de distancia y de tiempo?

—Pasa que uno empieza a hablar con los perros.

—Perro mundo. Perdón..

—Empieza a beber un poco menos si no quieres que el futuro se parezca también a su actual visión de las cosas.

—Y tú deja de parecerte a la voz de su amo porque te pones de lo más pesado. Estas exacto al dibujito fiel.

(*Tantas veces Pedro*, 31)

Esta larga secuencia sucede a un diálogo entre Virginia y un amigo suyo en el marco de una narrativa impersonal que se retoma en el párrafo siguiente. Por ese diálogo sabemos que Pedro lleva un perro de bronce en el bolso —Malatesta o Alter Ego— y que habla con él. En la secuencia tenemos dos pautas claramente delimitables: el primer párrafo, en el que aparece el interlocutor y que constituye un diálogo entre Pedro y Malatesta que da una explicación de la situación creada:

—Mierda, ¿Y qué pasa cuando uno no logra crear un poquito de distancia y de tiempo?

—Pasa que empieza a hablar con los perros.

Con este caso alcanzamos la máxima posibilidad de desarrollo de esta variante del *monólogo citado*: que el interlocutor figurado tenga voz propia. La voz del interlocutor aparece también en primera persona como una segunda voz del personaje. Además del deslizamiento hacia el diálogo, otro rasgo conforma la dimensión moderna de esta técnica: el hecho de que el monólogo-diálogo citado no se dé en una situación de soledad física. Al contrario, se produce en una fiesta y la soledad, en este caso, es psico-afectiva y no física. La ausencia de marcas o frases introductorias o parentéticas acentúa el carácter actual del *monólogo citado*, que no necesita justificaciones y que se legitima por un sentido moderno de la inmediatez del personaje. Estos rasgos se combinan con el difuminado del autor como sujeto cognitivo. Este monólogo plenamente dialógico prescinde por completo de los signos que caracterizaban el flujo de pensamiento realista. Su apariencia es oral y sólo las indicaciones del contenido, tanto de fuera como del interior del monólogo, permiten la identificación de la técnica.

Esta variante del monólogo citado representa la interiorización consciente de la alteridad. Tanto el Pedro de *Tantas veces ...* como el Augusto de *Niebla* son personajes condenados a la soledad y que fracasan en sus relaciones afectivas —Pedro reiteradamente. Ese fracaso les lleva a invertir la situación relacional: monológica en el exterior, dialógica en el interior. Este fenómeno expresa la dimensión actual de la interioridad. Descubierta en el siglo XIX como reducto defensivo de la crisis del yo, tiende a medida que avanza esa crisis a invertir los papeles con la exterioridad. No es este tipo de *monólogo citado* el escenario de las convulsiones del individuo en momentos extremos o la manifestación de un hábito extraño como era el *monólogo solitario*, sino al contrario, la expresión de la actividad permanente sólo suspendida por el momento extremo del intercambio oral, un intercambio cada vez más difícil e incierto.

Dorrit Cohn apunta dos elementos de sumo interés para la comprensión de esta variante técnica. El primero es una regla de inversa proporcionalidad: cuanto más dialógica parece la gramática del monólogo, más monológica es su semántica. De ahí que los escritores que practican esta variante dialógica tomen un rumbo contrario al del realismo del flujo de pensamiento, como hemos podido observar. El segundo es la asociación de la voz de la conciencia con la otra perso-

na. Según Cohn, esto parece apoyar la tesis freudiana de que la voz de la conciencia (*superego*) es la voz paterna y autoritaria. Sin embargo, esto que sirve para explicar la dialogicidad de los monólogos, no debe servir para demostrar una configuración estática de la mente, sino simplemente para ilustrar una de las fases del desarrollo histórico del psiquismo.

Con naturalistas, noventayochistas y novecentistas, el *monólogo citado* sufre, como las demás técnicas de expresión de pensamiento y voz, la reducción brusca de materia, que queda limitada a una expresión elemental ilustradora de la descripción de hechos y de palabras que la prologa o la comenta. Veamos un ejemplo en *Volvoreta*:

Y Sergio pensó en la gándara y se llenaron sus ojos de llanto.
"¿Cuánto tiempo hace que no te veo, amada tierna de la gándara! —meditó— ¡Cuánto tiempo hace!..." y la nostálgica marea creció en él...

(*Volvoreta*, 220)

El breve comentario de Sergio, que vuelve arrepentido a casa, queda ahogado en el cúmulo de comentarios psiconarrativos que lo enmarcan y respecto a los que realiza una mera función de apoyatura refiriendo una frase a modo de titular.

En la novela *objetivista* la presencia de *monólogo citado* es bastante rara y se limita a unas pocas novelas. El caso de *La Colmena* resulta especial porque tiene más elementos *subjetivistas* que *objetivistas* y los monólogos, aunque escasos, constituyen uno de los rasgos *subjetivistas*. Pocos personajes de *La Colmena* tienen el privilegio de poder expresar sus pensamientos de forma directa. Martín Marco —al que pertenecen la media docena de monólogos que hay en la novela— y Julita —con un único monólogo— son los privilegiados. Todos estos monólogos son breves —apenas unas líneas— a excepción de un largo flujo de pensamiento —una página— de Martín Marco que expresa su enfermedad —mitad miedo, mitad debilidad física— y de las dos secuencias finales, en las que el pensamiento de Martín aparece de forma entrecortada varias veces. He aquí el flujo de pensamiento de Martín, enfermo:

Martín empieza a pensar muy de prisa.

—¿De qué tengo yo miedo? ¡Je, Je! ¿De qué tengo yo miedo? ¿De qué, de qué? Tenía un diente de oro. ¡Je, je! ¿De qué, de qué? A mí me haría bien un diente de oro ¡Qué lícido! ¡Je, je! ¡Yo no me meto en nada! ¡En nada! ¿Qué me pueden hacer a mí si yo no me meto en nada? ¡Je, je! ¡Qué tío! ¡Vaya un diente de oro! ¿Por qué tengo yo miedo? ¡No gana uno para sustos! ¡Je, je! De repente, ¡zas!

¡un diente de oro! “¡Alto! ¡Los papeles!” Yo no tengo papeles. ¡Je, je! Tampoco tengo un diente de oro. Yo soy Martín Marco. Con diente de oro y sin diente de oro. ¡Je, je! En este país a los escritores no nos conoce ni Dios. Paco, ¡ay, si Paco tuviera un diente de oro! ¡Je, je! “Sí, colabora, colabora, no seas bobo, ya darás cuenta, ya...” ¡Que risa! ¡Je, je!

(*La Colmena*, 328-9)

Un elemento de interés aportado por este monólogo es la cita de palabras ajenas —entrecomilladas— que no constituyen aquí un supuesto interlocutor como en el *monólogo citado* de carácter dialogal, sino que muestran otra forma de la dialogicidad, la actualización en la mente de la palabra ajena. El paso dado en este monólogo viene justificado por la necesidad argumental de representar una forma de delirio, señalada en la frase introductoria por el *muy de prisa*. Por ello el resto de las secuencias monologadas resultan de una apariencia mucho más tradicional: breves y discursivas. Sólo una nota llama la atención, la aparición de un atisbo de *tú autorreflexivo*:

Martín mira para todos lados.

“La niña Josefina de la Peña Ruiz subió al cielo el día 3 de mayo de 1941, a los once años de edad”.

—Como la niña de la bicicleta. A lo mejor eran amigas; a lo mejor, pocos días antes de morir, le decía, como dicen a veces las niñas de once años: “Cuando sea mayor y me case...”

“El Ilmo. Señor Don Raúl Soria Bueno. Falleció en Madrid...”

—Un hombre ilustre pudriéndose metido en un cajón!

Martín se da cuenta de que no hace fundamento.

—No, no. *Martín, estáte quieto.*

(*Ibid*, 408)

Esta segunda persona —*estáte quieto*— dirigida al propio Martín es solamente un elemento oral, pero la generalización de esta variante dará lugar, una década después, a otra modalidad del *monólogo citado*.

La novela objetivista de los cincuenta no resulta un terreno propicio para el *monólogo citado*. La mayoría prescinden por completo de la técnica. Algunas —*Sin camino*, *Juegos de manos*, *Dos días de septiembre*— la utilizan con una orientación hacia el objeto que no aporta novedades. Hasta *Tiempo de silencio*, con la explosión *verbal-sintética* que supone, no volvemos a encontrar el menor atisbo de renovación en el *monólogo citado*.

De las sesenta y tres secuencias de que consta *Tiempo de Silencio*, ocho son *monólogos autónomos*, esto es, sin marco narrativo, y en

otras ocasiones aparece el *monólogo citado* en contextos narrativos⁶.

De estos *monólogos autónomos* nos ocuparemos más adelante. Baste por el momento decir que lo característico del monólogo en *Tiempo de Silencio* es su versatilidad formal: del *monólogo autónomo* al *monólogo citado* integrado en la narración; del flujo de pensamiento a la reflexión autobiográfica; del *yo* de la confesión al *tú autorreflexivo*; de la secuencia temporal de rememoración del presente inmediato a la secuencia temporal que rememora el pasado.

Por lo que respecta al *monólogo citado*, su situación es de yuxtaposición con la narración. Los pensamientos de Doña Dora, de Pedro o de Cartucho se encuentran íntimamente unidos con frases narrativas, lo que ha llevado a algunos críticos a especular con la presencia de nuevas formas narrativas. Estos fenómenos ya han sido señalados en el apartado dedicado al *discurso disperso en la narración*. Un caso límite entre el *discurso disperso* y el *monólogo citado* lo tenemos en el siguiente monólogo de Cartucho:

Mucho más tarde, Cartucho vuelto al vericuerdo, paseaba con una mano tocándose la navaja cabritería y con la otra la hombría que se le enfriaba. "Ya me están jeringando" y "todavía no ha nacido entodavía" y "Si me la descomponen me están descomponiendo los mismos virgos ya tocaos" y "como lo vea a quien que sea lo pincho" y "Muecas será mal hombre pero el menda" y "Que no crea que me tose que lo aso" y "maldito sea desde la maldita basta de su madre" y "Me cago en la tumba de su padre". Y dale a las blasfemias espantosas y a los eructos del orujo y a las visiones de la suave piel de Florita que él había conocido y estaba buena

(*Tiempo de Silencio*, 128).

En este caso las comillas se encargan de delimitar los pensamientos de Cartucho. La selección de pensamientos y la recurrencia del

⁶ Suárez Granda (1986) en su guía de lectura apunta que son nueve las secuencias de monólogo interior. Esta afirmación no se documenta de forma alguna. Habla Suárez Granda también de "monólogos dialécticos", siguiendo a Janet Winecoff Díaz. Por la descripción que hace de tales monólogos y el ejemplo que cita, parece tratarse de narración con sujeto cognitivo personal.

Los ocho monólogos se distribuyen de la siguiente manera: dos tienen por sujeto de enunciación a Doña Dora, la abuela, —págs. 20-29 y 96-99—; uno a Cartucho —págs. 54-57—; cuatro a Pedro —págs. 7-15, 215-221, 285-286 y 286-295—; y uno es, en realidad, el producto de la combinación de los monólogos de cuatro personajes, Matías, Amador, Cartucho y Similiano —págs. 193-200. Los cuatro monólogos de Pedro presentan elementos de heterodiscursividad —derivaciones hacia el discurso narrativo— y no van entrecomillados, por lo que su consideración como monólogos se basa en criterios enunciativos más discutibles.

nexo copulativo se combinan con la orientación verbal del discurso referido. La sintaxis agramatical, el léxico vulgar, la frase interrumpida, la infiltración narrativa generan el sentido de lo obsesivo, elemento precursor del dramático desenlace. En la misma secuencia vuelve a aparecer el monólogo citado de Cartucho, libre de la infiltración narrativa e igualmente entrecomillado. El carácter verbal de ambos monólogos se mantiene en coherencia con el único *monólogo autónomo* que le corresponde a Cartucho. En el caso de este personaje, el flujo de pensamiento realista que lo caracteriza también resulta un elemento de disonancia, no atribuible a la forma de los monólogos, sino al papel que le asigna el contexto. Esta observación tiene un interés especial. Cohn (1981) tiende en sus conclusiones a identificar disonancia con *authorial narration* —esto es, el autor como sujeto cognitivo en la narración— y consonancia con *figural narration* —narración con sujeto cognitivo personal. En cambio, en estos casos vemos la existencia de narración con sujetos cognitivos personales —Doña Dora y Cartucho— y observamos en ambos monólogos disonancia. Tal equiparación categorial parece responder a la tendencia de Cohn a aceptar lo que Coseriu ha llamado el *principio estructural de funcionalidad* y que podemos sintetizar en el lema “a cada forma, su función específica”, principio que rechazamos en favor de una visión proteica de las técnicas literarias.

El caso contrario, una percepción consonante de los pensamientos del personaje, lo tenemos en los monólogos del Pedro de *Tiempo de silencio*. Los *monólogos autónomos* que tienen a Pedro por hablante, sobre todo el último, y los *monólogos citados* que vamos a analizar representan giros lingüísticos y una fraseología que caracteriza múltiples secuencias, enteramente narrativas, de la novela. También la narración con sujeto cognitivo personal prepara la irrupción del monólogo:

Eché el cerrojo. Está solo. Una alegría de varón triunfante le invadió un momento y se encontró como un gallo encaramado en lo alto de una tapia que lanza su kikiriki estridente contra los animales sin alas que circulan allá abajo, alrededor, y que le miran con ojos burlones: el gato, el zorro, la raposa. ¿Ese kikiriki qué dice? ¡Pero si estoy borracho! ¿Y ella? Duerme, ella se ha quedado dormida. Ella estaba dormida, no se ha despertado apenas. Sólo un dulce sueño, Duerme y yo aquí por qué. Qué kikiriki ni ladrido a la luna. Qué necesidad de saber qué es lo que he hecho. Qué protesta contra este calor en las mejillas

(*Tiempo de Silencio*, 119).

En este *monólogo citado* no hay signos gráficos demarcatorios, tampoco una frase introductoria. Es el *kikirikí* de la narración el que sirve de entrada al flujo de pensamiento. Tenemos, efectivamente, flujo de pensamiento, pero no un flujo de pensamiento de corte realista como el anterior de Cartucho, sino un estado intermedio entre el tipo de monólogo discursivo que caracteriza a Doña Dora y el realista de Cartucho. Estamos ante una variante polifónica, en la que el juego de réplicas no necesita de interlocutor figurado, ni de la dualidad de niveles que implica el *tú* autorreflexivo. Esta dualidad de niveles: el *yo* irresponsable frente al *tú* de la conciencia aparece en los *monólogos autónomos* de Pedro. Un último elemento retórico del *monólogo citado* de Pedro es el juego de recurrencias, *duerme-dormido*, los *qué* iniciales de frase, después los *contra* que aparecen por vez primera en la última frase transcrita y, en la segunda parte del monólogo que ocupa el tramo final de la secuencia, el *agua-lluvia-viaducto*, conforman el tejido retórico que ilustra estos monólogos y la forma de narración predicativa de Luis Martín-Santos.

La transición de la narración al monólogo que hemos visto en *Tiempo de silencio*, producto de la evolución del discurso oculto en la narración, abre paso a una de las variantes más recientes en la literatura hispánica, el monólogo típico de la novela posjoyceana, que constituye el fenómeno que se ha dado en llamar "polifonía" (Simonin 1984). Tanto Cohn como Simonin apuntan a Döblin y su *Berlín Alexanderplatz* como paradigma de esta forma. Se trata de la variante *beterodiscursiva* del *monólogo citado* verbal-sintético, caracterizado por el tránsito fluido de la narración al monólogo y del monólogo a la narración, que forman así una frase que pasa sin rupturas las fronteras de los planos enunciativos. Un representante de esta técnica es *Si te dicen que caí*. He aquí algunos ejemplos:

—Llegas temprano— La dueña del Continental (...), llevándole a la salita con muebles que huelen a aceite de linaza (...). Le deja sentado muy formal en el diván. Diez minutos después la puerta vuelve a abrirse y la gorda hace pasar a la fulana, un regalito, de verdad: no una rubia oxigenada, flaca y pálida, de ojos inmensos y decaída boca de pez, no una furcia con zapatos rojos y de falda abierta en un costado. Algo peor. Esta vez ni siquiera me la presentaron, la gorda se fue cerrando la puerta y sin decir ni mu. Hola, dije incorporándome un poco así. Y ella hola, una voz hueca, miraditas de reojo, sentándose en el otro extremo del diván. Cruza las piernas, abre el bolso y saca tabaco.

—¿Cómo te llamas chico?

(*Si te dicen que caí*, 22-23).

Entre las dos voces pasamos por una narración impersonal con sujeto cognitivo personal (*figural narration*) —*le deja sentado muy formal en el diván*—, *monólogo citado* —*un regalito, de verdad... Algo peor*— y narrativa personal —desde *Esta vez* hasta el final. El contexto narrativo del capítulo —el primero— es claramente impersonal, pero se distingue con claridad un sujeto cognitivo personal, Java, cuyo relato aflora con la misma facilidad que su voz.

En el mismo capítulo este nuevo ejemplo en el que el pensamiento está marcado por la frase parentética:

Java se descalza sentado en la cama, dejando vagar los ojos legañosos por la alfombra de gastado dibujo con hombres maniatados de espaldas al pelotón: *tiene que ser muy cerca de la orilla, pensaba siempre, porque en la arena se ven cantos rodados forrados de musgo y hasta me parece oír el rumor de las olas, la espuma rozando los pies de los caídos en el primer turno, parecen de verdad*. Por señas le indica a Ramona que se desnude despacio,...

(*Si te dicen que caí*, 25).

Los presentes (*se descalza, indica*) permiten expresar la narración desde el punto de vista del personaje —el sujeto cognitivo personal. Lo subrayado constituye un monólogo citado que incluye una parentética —*pensaba siempre*.

Este fenómeno *heterodiscursivo*, en absoluto exclusivo del *monólogo citado* —es más frecuente con la voz— es posible gracias a la profundización en la narración del sujeto cognitivo personal —la *figural narration* de Cohn. La *heterodiscursividad* aflora en novelas verbal-sintéticas y se reproduce con profusión cuando estas novelas presentan el desplome del universo ideológico, producto de una crisis social profunda. Estas transiciones fluidas de un tipo de narración impersonal al discurso personal son las que han hecho pensar a Stanzel (1979) que el tipo narrativo de sujeto cognitivo personal sería un terreno intermedio —de tránsito— de la narración personal a la narración impersonal de sujeto cognitivo impersonal (*Auktoriale Erzählsituation*).

Los novelistas que ponen en práctica la comprensión *consonante* —García Márquez, Ferrero, Guelbenzu, etc.— se preocupan poco por los pensamientos de los personajes y, cuando lo hacen, prefieren la *psiconarración*. La voz juega en estas novelas un papel muy superior al pensamiento. Las escasas expresiones que se asemejan a un pensamiento citado tienden a confundirse con la palabra. El siguiente

caso muestra la ambigüedad fronteriza entre el pensamiento y la palabra:

Con todo, la demora del buque había sido para ellos un percance providencial. Florentino Ariza lo había leído alguna vez: "El amor se hace más grande y noble en la calamidad". La humedad del Camarote Presidencial los sumergió en un letargo irreal en el cual era más fácil amarse sin preguntas.

(*El amor en los tiempos del cólera*, 489).

Cualquier vestigio verbal particularizador desaparece en esta fase, que tiende a recortar la distancia entre discurso y narración.

Algunos teóricos —Cohn, Mukarovsky— se han interrogado sobre las implicaciones psicológicas y de carácter lingüístico del *monólogo citado*. La mayor parte de los lingüistas y críticos literarios que han estudiado esta técnica narrativa se han limitado a observar su carácter estrictamente mimético. Cohn observa la dificultad de decir de una técnica narrativa que es mimética cuando su existencia real resulta indemostrable por el aspecto no observable de esta forma de conducta humana. Ciertamente, nadie ha puesto en duda este fenómeno psicológico, del que no tenemos más datos empíricos que los propios de la experiencia individual, difícilmente objetivizables, y los testimonios de los narradores modernos. Esta dificultad de aprehensión ha influido en distintas concepciones del problema. Cohn, siguiendo al genial psicólogo ruso L.S. Vygotski, define así el objeto del *monólogo citado*:

El fenómeno que el monólogo interior imita no es, a pesar de la opinión más generalizada, ni el inconsciente freudiano, ni el flujo mental bergsoniano, ni siquiera el flujo de conciencia de William James, sino la más simple actividad mental que los psicólogos llaman lenguaje interior, discurso mental o, con más erudición, endofasia.*

Según Cohn este fenómeno del discurso interior fue ya señalado por Platón, pero no ha sido descrito hasta que el psicólogo francés Victor Egger publicó en 1881 *La parole intérieure*, una primera aproximación al problema. Posteriormente L. S. Vygotski (1934) ha descrito magistralmente este fenómeno. Con todo ello, Cohn traza un bosquejo de su concepción de esta técnica y de su papel entre el abanico

* The phenomenon that interior monologue imitates is, contrary to its reputation, neither the Freudian unconscious, nor the Bergsonian inner flux, nor even the William Jamesian stream of consciousness, but quite simply the mental activity psychologists call interior language, inner speech, or, more learnedly endophasy (Cohn 1978:77-8).

de técnicas de expresión del pensamiento. Dos observaciones se le pueden hacer. La primera es que se empeña en contraponer *monólogo citado* y *monólogo narrado*, como si de dos polos de un mismo eje se tratara, y ambas técnicas quedan contrapuestas a la psiconarración. El *monólogo citado* tendría por característica el carácter directo (*directness*) frente a la profundidad, la complejidad, el misterio, que serían las características de las demás formas. Esta concepción desconoce el carácter proteico del discurso narrativo, que emana de lo que Vygotski llama el *sentido*. Esta categoría tiene un alcance exclusivamente lingüístico y Vygotski la reduce a la oralidad. En la escritura, según él, se pierde y esto obliga a utilizar muchas más palabras para expresar lo que podemos expresar oralmente sólo con el *sentido*. Bajtín habla de *orientación* de la palabra, lo que resulta un concepto prácticamente idéntico: la suma de todos los acontecimientos psicológicos que esa palabra despierta en nuestra conciencia. Sin embargo, la narración, que es palabra entre palabras —en definición de Bajtín—, también es capaz de crear *sentido*, un sentido que no se produce de lo particular a lo general —esto es, adosado a cada palabra— como en la oralidad, sino de lo general a lo particular —esto es del mundo narrativo a cada uno de sus enunciados— en la medida en que la ficción significa la creación de un nuevo cosmos. Por eso, podríamos definir el sentido narrativo como el conjunto de fenómenos representativos que un relato despierta en la conciencia del lector. Este conjunto de fenómenos depende, en primer lugar, del entramado de técnicas que constituye todo texto narrativo, y en último lugar, del tipo de valoración que una época determinada hace de las variantes narrativas y lingüísticas. Como podemos ver a lo largo de este y de los restantes capítulos, el sentido de la realidad es adjudicado a muy diferentes recursos. La adjudicación superficial de un sentido único, además de confundir *sentido y significado* solo contribuye a *gramaticalizar* las técnicas narrativas. Esta tentación amenaza con arruinar la magnífica exposición de Dorrit Cohn, la exposición concreta de técnicas que mejor ha resistido a los embates de la teoría crítica y lingüística.

Otro aspecto problemático se ofrece en la lectura que hace Cohn de Vygotski. La línea general de lo expuesto se atiene a lo escrito por Vygotski, pero Cohn cae en otra tentación: la de legitimar a Joyce con Vygotski y a éste con el irlandés, sobre la base de la coincidencia en sus planteamientos —la adecuación de la oposición sujeto/predicado psicológicos a las abreviaturas de Joyce y la tendencia a la opacidad léxica. Esta tentación conlleva dos peligros: el de canonizar como transcripción idónea del discurso interior a las técnicas joyceanas, olvidando que son el producto de una concepción histórica, concreta

y limitada de la realidad, lo que podría llevar a despreciar otro tipo de técnicas por no ser *tan realistas* —o lo que es lo mismo a no reconocer la relatividad del concepto de realidad. Esto desde el punto de vista de la teoría literaria. Desde el punto de vista de una teoría psicológico-lingüística corremos el peligro de concebir el *monólogo citado* como una simple transcripción del discurso interior. La fórmula con la que Cohn define el *monólogo citado* de Joyce: *abreviación gramatical y opacidad léxica* responde a la necesidad de describir el genuino discurso interior. La tarea de tal representación es una falacia. Como la misma Cohn señala, escritores como Musil y Proust —y, actualmente, Endera— desconfiaron de las posibilidades del *monólogo interior*, frente a posiciones como las de Joyce, más crédulas. Musil y Proust insistieron en la vertiente no lingüística del discurso interior, sobre todo en la imagen como componente de ese discurso. Vygotski, a este respecto, escribe:

Todas nuestras observaciones indican que el discurso interior es una función autónoma del lenguaje. Podemos tomarlo con seguridad como un plano distinto del pensamiento verbal. Es evidente que la transición del discurso interior hacia el discurso exterior no es una simple traducción de un lenguaje al otro. No puede ser conseguida por la simple oralización del discurso silente. Es un proceso complejo, dinámico, el que envuelve la transformación de la estructura predicativa, idiomática del discurso interior en un discurso sintácticamente articulado, inteligible para los otros.

(Vygotski 1934:194)

Si una afirmación es clave en la obra de Vygotski, esa es que el *discurso interior* no es la cara interna del discurso exterior sino un fenómeno autónomo, una función dinámica, inestable y oscilante entre el pensamiento y la palabra. Verbalizar las características más o menos lingüísticas del discurso interior, como pueden ser la predicción, el dedive de la oralidad, la condensación, la opacidad, producto de la hegemonía del sentido sobre el significado, puede ser una forma muy inteligente y en su momento, muy realista, de expresar el discurso interior. Pero si no perdemos de vista la realidad de un discurso que puede estar hecho de significados puros o de imágenes acústicas, indistintamente, sabemos que la transcripción es simplemente una falacia que puede llevar a los creadores a múltiples representaciones de esta quimera de la modernidad.

Si una sola fórmula puede describir la realidad actual del *monólogo citado*, o mejor del *monólogo* en sus variantes, es la de una proteica oscilación *formal*: los más variados contenidos lingüísticos para los más variados sentidos.

CAPÍTULO V

Voz y pensamiento en la narrativa personal

Técnicas similares a las que expresan la voz y el pensamiento en contextos de narrativa impersonal se pueden encontrar en la narrativa personal. Pero que sean similares no implica que tengan el mismo valor. Sobre todo, las técnicas que expresan pensamiento —el *monólogo autocitado* y el *monólogo autonarrado*— pueden cumplir funciones diferentes de las que tienen sus correlatos en la narrativa impersonal.

La narrativa personal se suele mostrar más refractaria —lógicamente— a la citación directa o indirecta de pensamientos y palabras ajenos o propios del narrador. Esta realidad ha hecho que la narrativa personal haya desarrollado más otros aspectos técnicos —sobre todo, relacionados con el orden y el tiempo— y que, comparada la situación de las técnicas de representación de la voz y del pensamiento en narrativa personal con sus homólogos de la narrativa impersonal, se produzca una cierta sensación de raquitismo. Esto es visible, incluso, en escritores como Galdós, que han trabajado con ambos tipos narrativos. A la explosión de las técnicas reproductoras de *La desheredada* sigue una relativa moderación de las técnicas correspondientes en *Lo prohibido*. Críticos como Genette, que han estudiado fundamentalmente la narrativa personal, tienden a minusvalorar el papel de las técnicas reproductoras del discurso ajeno.

Por otro lado, si en la narrativa impersonal las técnicas reproductoras del pensamiento juegan el papel de abrirnos las mentes de los personajes, permitiéndonos el acceso a la visión interior, en la narrativa personal no desempeñan la función de penetrar en la interioridad,

pues, de alguna manera, ya estamos instalados en ella, sino para acercarnos a vivencias pasadas. Son lo que Cohn ha denominado acertadamente *técnicas retrospectivas*. Este carácter retrospectivo no tiene correspondencia con el papel que desempeñan las técnicas homólogas en la narrativa impersonal. Mientras estas cumplen una función de acercamiento a la actualidad viva y, a medida que avanza la historia de la novela, van perdiendo su carácter retrospectivo, las técnicas reproductoras en la narrativa personal cumplen, además de la función actualizadora en el pasado, una función obviamente memorística, impuesta por la presencia de un *sujeto enunciador* que narra.

La recuperación de la memoria es una de las grandes tareas de la narrativa personal. A ella se ha aplicado el género autobiográfico y memorial que ha dado fastuosos monumentos literarios en este siglo desde *À la Recherche...* de Proust a la *Autobiografía* de Elías Canetti. Y esta tarea ha sido uno de los principales motivos de renovación de las técnicas de la narrativa personal.

NARRATIVA PERSONAL Y GÉNERO NARRATIVO

La presencia enunciativa del narrador condiciona por su ubicuidad el conjunto del sistema narrativo y conlleva consecuencias que sólo pueden ser tratadas en el nivel superior, el nivel del género narrativo. Esta es la causa de que una autora tan ordenada como Cohn (1978), cuando llega al capítulo correspondiente a las técnicas de representación del pensamiento en narrativa personal —la segunda parte de su libro—, haga tres capítulos en que las cuestiones de género priman sobre las técnicas reproductoras del discurso ajeno. Si en la narrativa impersonal resulta fácil seguir el rastro de las técnicas de representación de palabra y voz, en la narrativa personal esto, en apariencia, resulta más difícil, y lo que se puede estudiar sin la perspectiva del género resulta más bien insuficiente. Cohn distingue entre dos tipos de narrativa personal: la narrativa personal disonante y la narrativa personal consonante:

Adquiere especial relieve la distinción entre textos en primera persona focalizados a través de un enunciador narrador (...), y los focalizados a través de un enunciador empírico.*

* It emphasizes the essential distinction between first-person texts focalized through the *narrating* self (...), and those focalized through the *experiencing* self (Cohn 1981: 180).

La distinción *narrating/experiencing self*, que se debe a Leo Spitzer y que ha sido adoptada por otros críticos, resulta interesante, pero también insuficiente, a la hora de abordar el problema de las técnicas narrativas. Cohn nos presenta un modelo para cada tipo de narrativa: *À la Recherche...* de Proust para la disonancia y *Hambre* de Knut Hamsun para la consonancia. En español podemos encontrar ejemplos de narrativa personal disonante en cualquier novela del siglo XIX —aunque el modelo más clásico quizá sea el *Guzmán de Alfarache*, con su doble plano de narración y digresión moral. Casos de narrativa personal consonante los tenemos en buena parte de las novelas de narración personal del siglo XX —desde *La forja* de Barea a *Luis en el país de las maravillas* de Consuelo García. La narrativa personal disonante es la forma tradicional de la narración personal. Se caracteriza por el uso de tiempos verbales narrativos, cuyo sentido remotospectivo se va debilitando conforme nos adentramos en la narrativa del siglo XX. Esta tendencia a la pérdida de la oposición entre los dos SELVES —sujetos cognitivos— es otra de las grandes tendencias de la novela moderna. Veamos ejemplos de los dos tipos de narrativa personal. En primer lugar, presentamos el tipo disonante:

En lo que sí se parecen estas comidas a las inglesas es en que las señoras hacen del pleonasma del escote una pragmática indispensable. Eloísa, en sus jueves famosos, no se paraba en barras, quiero decir, en carne de más o de menos. Generalmente vestía con sencillez, siempre que por sencillez se entienda poca tela de medio cuerpo para arriba. La originalidad era su fuerte. Un jueves me sorprendió a mí y a todos con el traje más lindo, más caprichoso y temerario que se podría imaginar ... Pero recuerdo ahora que no fue en su casa, sino en un gran sarao del Palacio de Gravelinas, donde se nos presentó vestida totalmente de encarnado, el cuerpo de terciopelo, la falda de raso, medias y zapatos también del color de sangre fresca, y para que nada faltara, mitones de púrpura. Sólo una belleza de primer orden, de esas que dominan todo lo que se ponen, habría podido salir triunfante de tal prueba, envolviéndose en acuas de los pies a la cabeza. Fue general la admiración, y yo no fui el menos sorprendido, porque aquella misma mañana me había dicho que no pensaba estrenar más vestidos ni inventar rarezas.

(*Lo prohibido*, 151-2)

En este fragmento galdosiano podemos distinguir dos tipos de enunciados: unos —las reflexiones de José María—, caracterizados por su *ahora* en el presente (*En lo que sí se parecen...*; *Pero recuerdo ahora ...*); otros —el relato de las acciones de Eloísa—, caracterizados por su *ahora* en el pasado (*Un jueves me sorprendió ...; no fue*

en su casa ...). Las frases de *ahora* en el presente muestran un *experiencing self*. Las frases de *ahora* en el pasado muestran un *narrating self*, o lo que es igual un sujeto cognitivo narrativo —por su *ahora* en el pasado. Adviértase que los enunciados narrativos exigen la introducción temporal del pretérito (*sorprendió, fue*) mientras que los enunciados digresivos exigen la introducción temporal del presente (*parecen, recuerdo*). Los imperfectos —además de pluscuamperfectos, futuros hipotéticos y antefuturos hipotéticos— muestran diferentes valores, según aparezcan en enunciados narrativos o digresivos. En enunciados narrativos carecen de valor remotospectivo, pues son portadores del *ahora* en el pasado —*había dicho y pensaba* vienen regidos por *Fue ... y fui*. En enunciados digresivos desarrollan su valor remotospectivo, pues hacen referencia a un *ahora* en el presente.

Veamos ahora un caso de narrativa personal consonante:

Me estoy aburriendo porque no baja ninguna pelota y nos hace falta una para jugar esta tarde. Es muy sencillo pescar una pelota.

Delante de la casa del tío Granizo hay un puentecillo de madera, hecho con dos rieles del tren atravesados y cubiertos de tablones, con su barandilla y todo, pintado de verde.

(*La forja*, 13)

Arturo Barea elige el presente como tiempo narrativo en este primer libro de su *Autobiografía* y en este tiempo narrativo se funden el sujeto cognitivo narrativo y el actual. No es el *presente narrativo* la solución adoptada con mayor frecuencia para fundir las dos posiciones cognitivas; el mismo Barea utiliza el imperfecto y el pretérito como verbos narrativos en los otros dos libros de *La forja de un rebelde*, renunciando a toda digresión desde el presente:

Se habían pasado casi dos años desde que había salido de España, dejando tras de mí la vida civil y mi propia vida, para sumergirme en el anonimato de la vida militar en Africa. Esta vida militar no estaba aún terminada; me quedaba por delante poco más de un año todavía. Pero volver a España, aun en uniforme, era como una resurrección. Y por dos meses hasta el uniforme me iba a quitar; haría lo que me diera la gana: comer, dormir, ir donde y como quisiera. Sería libre y tenía dinero.

(*La ruta*, 112)

Barea tiende aquí a la reconstrucción de su discurso mental, en forma narrada. En ningún momento asoma juicio alguno desde el

presente del escritor, el dominio del *ahora* en el pasado es absoluto. El discurso mental del personaje se adueña de la narración, hasta el punto de que la última frase puede interpretarse como *monólogo autonarrado*.

No debe confundirse el sentido del término *consonante*, empleado por Cohn para definir este tipo de narración, con lo que venimos denominando *tendencia perceptiva consonante*, ni con la oposición que se establece en la psiconarración de la narrativa impersonal. La *consonancia* de Cohn expresa un fenómeno que tiene por escenario el discurso narrativo personal y sus posibles sujetos cognitivos. La *consonancia* que hemos definido en el capítulo tercero expresa un tipo especial de relación entre el discurso narrativo y el discurso del personaje. Para Cohn la diferencia entre disonancia y consonancia se cifra en que en el primer caso aparecen dos SELF, dos sujetos —el del *pasado* y el del *ahora*—, mientras que en la consonancia se funden el SELF pasado y el SELF ahora. Hay que advertir que Cohn concibe SELF como sujeto de conciencia y no como sujeto de la enunciación, que es su significado más corriente. La lectura de SELF como sujeto de la enunciación no es posible porque Cohn subraya el hecho de que en ambos planos —presente y pasado— se da el mismo YO. Esta argumentación resultaría una derivación de la idea de Banfield 1E/1SELF y NOW*, pero Banfield (1982) no recoge este aspecto —ni lo enmienda— de la teoría lingüística de Cohn. Cohn afirma que en la consonancia —un solo SELF— se produce un cuasi-anulamiento de la distancia narrativa, pues la facilidad del paso del pasado al presente se debe a que se trata de un presente narrativo. Habría pues un sólo *ahora*, un *ahora en el pasado*, o, mejor como ella misma matiza una fusión de presente y pasado en un único *ahora*. Por el contrario, la disonancia se caracterizaría por la posibilidad de una oposición entre el *ahora* en el pasado y el *ahora* en el presente, posibilidad que suele permanecer latente por la insistencia del autor en mantener claramente separados los dos planos. El fenómeno de la *consonancia narrativa* —para distinguirlo de la *percepción consonante*— es la expresión de la desaparición de la posición de prioridad cognitiva —*omnisciente* en la terminología habitual— del autor decimonónico. Cohn (1981:179) establece la ecuación *Figural Third-Person / Consonant First-Person* frente a *Authorial Third-Person / Dissonant First-Person*. En el caso, ya citado, del *Guzmán de Alfarache* tenemos un doble sujeto cognitivo: Guzmán, el narrador, y Alemán, el autor que interpola digresiones morales. Las frases con su *ahora* en el presente

* Léase: Toda frase contiene un sujeto de conciencia y un *ahora*.

de *Lo prohibido* expresan la misma ideología que en *La desheredada* se atribuye al autor anónimo y omnisciente. Los autores del siglo XX —al menos, los que practican las tendencias perceptivas objeto-sintética, verbal-sintética y consonante— no tienen necesidad de separar el doble plano del sujeto narrador (*narrating self*) y sujeto moralizador (*experiencing self*). La reflexión valorativa va inserta en la narración, que puede tomar los dos vehículos: el del *presente narrativo* y el del *pasado no remotospectivo*.

Esta concepción de Cohn del doble sujeto de conciencia puede ser adoptada con una condición: demostrar que en la consonancia, o bien todos los presentes son narrativos, o bien el pasado pierde el sentido remotospectivo. Como dice Cohn a propósito de Hamsun:

evoca el pasado como si fuera presente, no importa si emplea el verbo en tiempo pasado o presente.*

El equilibrio entre la función experimental (*experiencing self*) y la función narradora (*narrating self*) se traduce en debilitamiento de la remotospección, esto es, en fusión de pasado y presente. Esta es la razón de que Barea salte del uso del presente en *La forja* al uso del pasado en *La ruta*, novelas ambas que permanecen inflexiblemente fieles a la opción temporal adoptada. En el caso de *Luis en el país de las maravillas* tenemos la combinación de secuencias en presente con pasados narrativos:

Ahora voy a llorar, pensé. Ahora iba a llorar. Ahora estaba llorando ya. Era peor, ahora estaba preguntando: ¿A dónde voy? Y entonces pasaron por delante de mí los trenes de mis dieciocho y veinte años, y me volví hacia atrás.

(*Luis en el país de las maravillas*, 203)

En esta breve cita tenemos un claro ejemplo del juego consonante que caracteriza esta novela. Vemos como en tan sólo unas líneas la autora es capaz de jugar con el *ahora* en el pasado (*Ahora iba a llorar*) y el *ahora* en el presente (*Y entonces pasaron...*). Ese *ahora* compatible con verbos en pasado (*iba, estaba*) neutraliza la oposición temporal *ahora voy/pensé*. Al final de la novela aparece la forma más actual del tópico de la justificación de la escritura como intento de superación de la experiencia traumática de la narradora. Ese tópi-

* he evokes the past as though it were present, no matter whether he uses the past or the present tense (Cohn 1978:157).

co y el juego verbal temporal resultan característicos de lo que se ha dado en llamar novela feminista¹.

NARRADOR TESTIGO

Sobre las lagunas de la tipología de Cohn y por lo que respecta a la narrativa personal, McHale (1981) ha señalado su olvido de la *first-person "witness"*, que traduciremos como el *narrador testigo*. McHale lo define así:

el narrador (...) no cuenta su propia historia, sino la de otro personaje. *

San Manuel Bueno, mártir de Unamuno y *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez constituyen dos espléndidas muestras de narrador testigo. Esto sucede en novelas que narran hechos que el autor siente como extraordinarios —un crimen o las revelaciones de un hombre tenido por santo— a partir de un testigo, pues la condición de víctimas de sus héroes no hace aconsejable atribuirles el papel de narrador. Las novelas de narrador testigo conforman algo más que una variante formal de la narrativa personal. El papel de observador del narrador y su distanciamiento del héroe permiten conjugar elementos típicos de la narrativa personal con elementos de narrativa impersonal —los que se derivan de la presencia del narrador y los que se derivan de la presencia de un héroe en tercera persona. El *narrador testigo* juega un papel de puente entre la narrativa personal y la impersonal. No plantea problemas enunciativos originales, a excepción de los que se derivan del carácter de puente entre ambos tipos de narrativa.

¹ Sirven de muestra estas recientes opiniones del novelista Eduardo Mendoza:

Las mujeres (...) sobre todo tienen un estricto sentido del tiempo que los hombres no poseemos. La escritura más corriente es capaz de jugar con el tiempo de una forma que a escritores de gran prestigio les cuesta un gran esfuerzo.

("El caso de Mendoza". Entrevista a cargo de Miguel Riera en *Quimera* 66/67, 42-47)

Lamentablemente no hemos hecho un replanteamiento en este trabajo de la temporalidad verbal. A pesar de lo provisional que puedan resultar algunos de nuestros postulados, partimos de la base de que la revisión de las categorías temporales ha de ser hecha desde el punto de vista del género del discurso y desde la evolución histórica de este género.

* narrator (...) tells not his own but another character's story (McHale 1981: 187).

Como ya hemos visto, Cohn (1978) introduce una distinción entre *narración consonante* y *narración disonante*. Esta distinción ocupa el espacio correspondiente a lo que en la narrativa impersonal es la *psiconarración* y se funda en la relación que se establece entre el *enunciador*—narrador— y el *sujeto cognitivo*.

Sin embargo, la explicación de Cohn no resulta convincente por varios motivos. En primer lugar, su débil ejemplificación: sólo propone tres ejemplos (*A la Recherche ...*, disonante; *Hambre*—de Ham-sun—, consonante; y *L'immoraliste*—de Gide—, mixto) y advierte que no se suelen dar los tipos puros. En segundo lugar, porque equipara *narración consonante* a *figural narration* y *narración disonante* a *authorial narration*, fenómenos que tienen un reparto nítido en el tiempo—correspondiendo a los siglos XX y XIX, respectivamente. En la narración personal este reparto temporal resulta incoherente con su propio criterio.

Por todo ello, procedemos a una reformulación de la teoría de la consonancia/disonancia narrativas, basada en un criterio enunciativo: no es posible distribuir espacios temporales sin remitirlos a sujetos enunciativos concretos. Esto es todavía más cierto en el caso de la narrativa personal. En este caso hemos de distinguir entre dos posibles sujetos enunciativos: el autor, que es un ente ajeno al mundo de la ficción, y el personaje narrador, del que emana la ficción narrativa. Este doble plano enunciativo ha sido perfectamente entendido por K. Hamburger (1957), cuando sitúa la narrativa personal como un género narrativo especial en el límite entre la ficción y lo real. En este sentido, podemos decir que en el caso de la *narración disonante* del individualismo crítico (tendencias objeto-analítica, verbal-analítica y particularizadora) el *ahora* en el presente suele dar paso a los comentarios del autor, mientras que el *ahora* en el pasado es el dominio del personaje narrador. En la *narración consonante* ambos planos temporales, por distantes que se sitúen, pertenecen al personaje narrador, que establece sutiles nexos entre ambos espacios temporales.

Esta interpretación se desvía en dos aspectos—que consideramos erróneos— de la teoría de Hamburger. En efecto, Hamburger ni toma en consideración la dimensión histórica del problema, ni ve la misma dificultad en la narrativa impersonal. Veamos por qué.

La lectura que hace Hamburger de la narrativa personal es justa-

mente la contraria de la que ha hecho nuestro siglo. Mientras que la crítica literaria actual ve en la narrativa personal —y en la impersonal— ficción y personajes, exclusivamente, permaneciendo el autor y su realidad más allá de las fronteras literarias, la crítica decimonónica actúa de forma contraria y sitúa al autor y su realidad en el centro de toda producción literaria y, sobre todo, de la narrativa. La crítica literaria actual ve, pues, toda la literatura con ojos del siglo xx y, en consecuencia, lee la narrativa personal con los esquemas ahora vigentes, entre otros la supremacía del Yo-narrador, y, por tanto, personaje, y la dota de una rígida coherencia lingüística que no es real. Cohn (1978:144) resulta ambigua sobre este punto:

aun cuando un narrador viene a ser una "persona diferenciada" del sujeto que describe en su historia, sus dos sujetos todavía permanecen unidos por el pronombre de primera persona. Tal relación imita la continuidad temporal de los seres reales, una relación existencial que difiere sustancialmente de la relación puramente funcional que une al narrador a su protagonista en la narración en tercera persona.*

Podemos sospechar que esa relación que "imita la continuidad temporal de los seres reales" no permanece inalterable a través de los siglos.

Un segundo problema de la interpretación de Hamburger es que ignora que en la narrativa impersonal también habla el autor —es la *authorial narration* de Cohn o el tradicional *autor omnisciente*. La corriente mayoritaria de la crítica —entre la que se encuentra Cohn— tropieza con este mismo asunto, en nuestra opinión, pero por la otra cara —la narración personal. No ve la presencia del autor en la narrativa personal y la atribuye enteramente al personaje narrador. Sin embargo esa posible dualidad debe ser analizada como origen y fundamento del fenómeno de la disonancia/consonancia.

En el *Lazarillo* la disonancia aparece bajo el velo de la ficción autobiográfica, pero deja unas marcas claras. Veámoslo:

Reíme entre mí y, aunque mochacho, noté mucho la discreta consideración del ciego.

Mas, por no ser prolijo, dejo de contar muchas cosas, así gra-

* even when a narrator becomes a "different person" from the self he describes in his story, his two selves still remain yoked by the first-person pronoun. Their relationship imitates the temporal continuity of real beings, an existential relationship that differs substantially from the purely functional relationship that binds a narrator to his protagonist in third-person fiction.

ciosas como de notar, que con este mi primer amo me acaescieron, y quiero decir el despidiente y, con él, acabar.

(Lazarillo, 37)

He aquí dos frases: una, la primera, claramente narrativa; la siguiente, digresiva, no es atribuible a un narrador en cuanto personaje, sino en cuanto autor, responsable de la disposición y selección de la materia narrada. Este mismo fenómeno surge todas aquellas veces que aparece el *lector implícito* *Vuestra Merced*. Tenemos aquí disonancia en la medida en que ambas esferas discursivas, la del autor y la del personaje, aparecen nítidamente diferenciadas por el tiempo verbal, a pesar de la ficción autobiográfica. Este reparto de papeles es mucho más evidente en el *Guzmán*, entre el personaje narrador —Guzmán— y el autor moralista.

En Galdós la disonancia persiste a pesar de la vitalidad de la ficción autobiográfica. El José María de *Lo prohibido* recurre continuamente a digresiones que llevan las señas de identidad del autor:

Tengo tan presentes los detalles todos de aquellas reuniones, que bien podría describirlos minuciosamente si quisiera. Pero por no aburrir a mis lectores con lo que no les importa, seré breve, escogiendo, entre todo lo que revive en mi mente, lo más adecuado a la inteligencia de los casos que refiero. De las comidas, retengo todo con pasmosa frescura.

(*Lo prohibido*, 150)

Nuevamente el papel del autor y el lector implícito marcan distancias con la materia narrada. El presente (*tengo*) se distancia de los tiempos narrativos. Pero la disonancia puede darse sin necesidad de distancia temporal y sin abandonar la narración. La presencia del autor en la narración puede manifestarse en cualquier momento:

En el terreno de los negocios sí que me gustaba oírle. Allí se descubriría al hombre tal como era, con sus lados malos y sus lados buenos, el español agudo, vividor, de trastienda, que se mete por el ojo de una aguja y va en pos de su interés, saltando por encima de cuanto se le opone, tipo perfecto del que no ve en la humana vida más ideal que **hacer dinero**, y hacia él marcha con los ojos cerrados, digo, abiertos y bien abiertos. Nos veíamos muy a menudo en mi casa y en Bolsa;

(*Lo prohibido*, 316)

La reflexión que acompaña a la narración que hace José María sobre su *amigote* Gonzalo Torres representa la irrupción de la ideología galdosiana en el relato. J. F. Montesinos prefiere decir que "Gal-

dós ... en el caso de José María ha iluminado la cabeza de un libertino" (*Lo prohibido*, 31), lo que no es sino una paráfrasis de la justificación galdosiana de la disonancia narrativa —la postrera toma de conciencia del personaje narrador.

La consonancia narrativa modifica las leyes del tiempo verbal de la narración, generando fenómenos ajenos a la tradición narrativa disonante. En la autobiografía novelada de Barea el presente es un momento más de la narración que no se sitúa fuera de la materia narrada:

Y hoy, nos hemos comido sus últimos higos que eran dulces como miel vieja.

(*La ruta*, 11)

Esta frase no es *discurso* de un personaje. Se trata de una frase plenamente narrativa con verbo en presente. Esta traslación verbal es frecuente en Barea; como ya vimos, *La forja* se halla escrita enteramente en presente narrativo, y esta misma forma aparece ocasionalmente en *La ruta*. Obsérvese que no se trata de un presente histórico; el momento elegido es un momento intrascendente, nada hay en él de las condiciones tradicionales del presente histórico. Un nuevo fenómeno aparece en nuestra narrativa: los dos planos de la narrativa disonante —el *entonces* y el *ahora*— se relativizan produciendo efectos que van desde la simple fusión —como es el caso de la frase citada— a la exploración y reconstrucción del pasado sin la losa del presente omnisciente —esto es, de otro sujeto cognitivo.

Un caso especial de consonancia se produce en la narración en *tú* autorreflexivo de *La oscura historia de la prima Montse*:

Todos tus recuerdos de Montse están hechos de una materia compleja donde es difícil deslindar las especies de las variedades o de las simples mezclas: semejante a ciertos minerales sometidos a largas estancias marinas, el paso del tiempo, el esplendor y la muerte de ocultas primaveras les ha ido pegando musgos, arenillas y costras de remota y olvidada procedencia, extrañas simpatías y antipatías que los años han ido superponiendo caprichosamente. Como en esas conchas de hermoso fulgor irisado, distingue, sobre todo en los recuerdos —que no acuden a la mente sujetos al hilo sin roturas del tiempo, sino al de los sentimientos, tan embrollado y quebradizo— adherencias y fulgores particularmente dorados, cuyo origen te es bien conocido: provienen de Nuria, del sol que Nuria irradiaba entonces para ti.

(*La oscura historia de la prima Montse*, 123)

La distancia temporal entre la rememorización y los hechos narrados —unos veinte años— permite este discurso narrativo —una variante de la primera persona narrativa. Resulta especialmente significativo el paso dado: volvemos a tener aquí una digresión del narrador en su papel de enunciador, pero ahora no se dirige al *lector implícito* como Galdós, Mateo Alemán o el autor del *Lazarillo*, sino que se dirige a sí mismo descomponiendo el doble plano de su conciencia.

PSICONARRACIÓN Y DISCURSO DISPERSO EN LA NARRACION PERSONAL

La *psiconarración* y el *discurso disperso en la narración* se comportan en las tendencias del individualismo crítico de forma similar a como lo hacen en la narrativa impersonal. En cambio, en las tendencias del individualismo relativista se observa una cierta disparidad entre ambos tipos de narrativa. Mientras que la narrativa personal objetivista asimila con facilidad las técnicas psiconarrativas, el discurso disperso en la narración y los monólogos, el *subjektivismo* personal adopta posiciones de mayor distanciamiento entre la materia narrada y el narrador. La materia narrada aparece así vista a través de los ojos del narrador, pero el mundo interior del narrador ante esos hechos se desvanece, producto de ese alejamiento.

Arturo Barea nos cuenta de esta forma su reacción ante la noticia de que un permiso de dos meses le permite abandonar el hospital de Ceuta —y con él el escenario de la guerra— y volver a España:

Se habían pasado casi dos años desde que había salido de España, dejando tras de mí la vida civil y mi propia vida, para sumergirme en el anonimato de la vida militar en África. Esta vida militar no estaba aún terminada; me quedaba por delante poco más de un año todavía. Pero volver a España, aun en uniforme, era como una resurrección. *Y por dos meses hasta el uniforme me iba a quitar; haría lo que me diera la gana: comer, dormir, ir donde y como quisiera. Sería libre y tenía dinero.*

(*La ruta*, 112)

Si leyéramos en voz alta este pasaje es evidente que en las últimas líneas la entonación narrativa habría de colorearse de la emoción que siente el personaje narrador ante su horizonte de libertad aun recortada. Las primeras líneas contienen una psiconarración —en la que no es precisa la presencia de verbos de pensamiento introductorios— que tiende hacia el discurso disperso; las últimas se pueden interpretar como *monólogo autonarrado*, cuyas características veremos más

adelante. El propósito testimonial —pero al mismo tiempo artístico— de Barea le impulsan hacia un *objetivismo* recreador y actualizador de las emociones pretéritas.

En cambio, una novela *subjetivista* como es *La oscura historia de la prima Montse* rehuye ese tipo de técnicas y sólo es posible hallar en ella psiconarraciones valorativas muy distantes del discurso del personaje. Veamos una muestra de cómo Paco Bodegas recrea su pasado:

Tía Isabel se dispone a pedirle a su hija que se siente, pero tío Luis, con un leve gesto en la mano, la contiene. Montse se retira a su habitación, sin dar las buenas noches. (...) Resulta una de esas conversaciones, habituales en las sobremesas de la torre, que iban a la par con la misma pesadez rumiante de las digestiones que imponían por esa época las virtudes culinarias de la pobre Esperanza. Tenían esa cualidad volátil de las conversaciones que están fuera de la realidad de la vida: comiendo en la torre y oyendo hablar a los Claramunt siempre tuviste la impresión —¡tan agradable a veces!— de que, en alguna parte, muy lejos, el mundo seguía dando vueltas y vosotros allí dentro os habíais parado Dios sabe en qué nube de púrpura, arropados por tía Isabel, aconsejados por tío Luis.

(*La oscura historia de la prima Montse*, 111)

La subjetivización narrativa se muestra, pues, contraria a la fusión del pasado con el presente.

MONÓLOGO AUTOCITADO

Así como la psiconarración da lugar a un complejo de problemas en la narrativa personal mucho más amplio que en la narrativa impersonal, el *monólogo autocitado* (*Self-Quoted Monologue* en Cohn) presenta menos extensión, variaciones y problemas que su correspondiente técnica en narrativa impersonal. Podemos definir el *monólogo autocitado* como la citación directa de un pensamiento correspondiente al pasado del narrador, de modo que la distinción entre la técnica y el conjunto narrativo es la distinción entre narración —personal— y monólogo. Esta distinción es más nítida cuanto más nos remontamos hacia el origen de la técnica. Cohn cita un caso de *Adolphe* de Benjamin Constant para ilustrar los primeros pasos de la técnica. En el fragmento que citamos a continuación retrocedemos a los albores de la técnica, cuando todavía los verbos de *pensamiento* no han reemplazado a los de *decir*:

un día que el cuitado ruin y lacerado de mi amo había ido fuera del lugar, llegóse acaso a mi puerta un calderero (...). Preguntóme si tenía algo que adobar. "*En mi teníades bien qué hacer y no bariádes poco si me remediásedes*", dije paso, que no me oyó.

(Lazarillo, 55)

La evolución formal de esta técnica es similar a la descrita para el *monólogo citado*, al menos en su desarrollo hasta la novela galdosiana. La ausencia de distinción con las secuencias oralizadas, la tendencia al resumen y la presencia constante de marcas, ya mediante frases parentéticas, introductorias o incidentes. En el siglo xx un elemento empequeñecedor es común a toda su trayectoria. Cohn encuentra dos motivos para esta atrofia, que ella concibe como inadaptación a la moderna ficción autobiográfica: un problema de credibilidad y su necesidad de verbos demarcatorios.

La simulación de una memoria perfecta, que según Cohn conlleva el *monólogo autocitado*, constituye el principal obstáculo para el desarrollo de esta técnica en la novela actual. La necesidad de los verbos de pensamiento, por su parte, viene dada por la urgencia en resolver la colisión entre pensamientos evocados y actuales. La continua recurrencia de las frases demarcatorias da un aspecto anticuado al discurso literario, que lo hace poco indicado para la literatura moderna. Estas razones de Cohn tienen su punto débil en la concepción estrechamente realista que caracteriza su trabajo. Su fuerza, en cambio, estriba en una amplia constatación empírica, constatación que más adelante ampliaremos sin dificultad a nuestra literatura. Pero antes cabe preguntarse en qué distorsiona la concepción "estrechamente realista" la argumentación cohniana. La simulación de memoria perfecta no puede ser el motivo de la limitación de la extensión y variación del *monólogo autocitado*. La razón es clara. Autobiografías como *La forja de un rebelde*, *Crónica del alba*, etc. utilizan con profusión el diálogo, con intervenciones larguísimas, muy frecuentes en la mayor parte de la narrativa personal. También esos diálogos podrían haberse visto afectados por la necesidad de justificación epistémica-mnemotécnica. No ha sido así. En el caso contrario de novelas que priorizan la voz del narrador no cabe vislumbrar ningún desplazamiento de las legitimidades narrativas, en todo caso una reacomodación de las leyes narrativas. Por tanto, preferimos rechazar la concepción que sitúa el marco de la narrativa personal como un freno para la proliferación de las técnicas reproductoras, al menos en la vertiente del pensamiento.

Con todo, conviene matizar esta situación de atrofia, que aun siendo constatable, no deja de tener aspectos contradictorios. Por ejemplo, en *Lo prohibido* podemos encontrar el primer y largo ejemplo de *monólogo autorreflexivo*. En la segunda parte, cap. X, secuencia III, encontramos ya a José María enfermo y haciendo cábalas sobre su ruina. Esta secuencia nos presenta al protagonista solo y postrado en el lecho. Su actividad mental se reparte en psiconarraciones personales disonantes y monólogos autocitados. El monólogo autorreflexivo ocupa casi una página, dimensión que no alcanza ningún otro monólogo en esta novela.

Y la maliciosa ironía de mi destino saltaba dentro de mí apuntándome la negativa: "No cobrarán; las dejarás en la miseria, y ambas serán los fantasmas que te persigan y te atormenten en tus últimos días. Porque Nefas no te pagará; de los Roldanes no verás un cuarto, y como no pleitees con Severiano, despídete de la hipoteca de Las Mezquitillas..."

Así pensaba yo, y sudores de angustia me corrían por la cara abajo.

(*Lo prohibido*, 464-465)

Este mismo fenómeno tardará muchas décadas en generalizarse en la narrativa impersonal. El hecho de su amplitud demuestra de paso que la brevedad y fragmentarismo habituales en esta técnica no responde a una cuestión de legitimidad epistémica, sino de posibilidades perceptivas.

La novela *objetivista* recorta las posibilidades del *monólogo autocitado*, para reducirlo a un mensaje o testimonio, normalmente distante del estado anímico del que habla el narrador. En el siguiente fragmento del *Pascual Duarte* podemos ver cómo ideas o juicios mantenidos a través del tiempo toman forma de pensamiento *autonarrado*, mientras que la paciencia —ya agotada— se expresa mediante *monólogo autocitado*:

Y así un día, y otro día, y una semana, y otra ... ¡Aquello era horrible, era un castigo de los cielos, a buen seguro, una maldición de Dios!

Y yo me contenía.

"Es el cariño —pensaba— que las hace ser malas sin querer"

(*Pascual Duarte*, 94)

La paciencia de Pascual, frente a la tortura a que le someten las mujeres de su familia, contrasta con el sentimiento de suplicio *autonarrado*. La *autocita* contiene, como es habitual en este tipo de novela, una clara frase parentética.

Cohn señala el recurso de algunos novelistas —Hesse en *Der Steppenwolf* y Golding en *Free Fall*— de suprimir las señales de citación, produciendo y jugando con la consiguiente ambigüedad. Podemos encontrar este fenómeno en novelas de percepción consonante. El siguiente es un caso de ambigüedad, una ambigüedad relativa como vamos a ver:

Increíble, pero una duda impidió que me bañara en lágrimas exteriores. Y es que no lograba aclararme por nada de este mundo cómo desde hacía semanas deseaba llorar a mares por Inés y, sólo ahora, al contemplar el cuartucho de Sandra plagado de chinches, de acuerdo con las descripciones de mi padre, estaba a punto de funcionar el detonador. *¿Qué me pasa, qué es esto, quién soy, dos doctor Jekyll o dos mister Hyde?* Humano, muy humano, pienso aquí en mi Voltaire recordatorio, y precisamente mientras voy recordando vuelvo a verme parado ahí ante Sandra, haciéndole la pregunta de los chinches, y bañado sólo en lágrimas interiores.

(*La vida exagerada de Martín Romaña*: 340)

Sobre el *monólogo autocitado* —la frase subrayada— no recae exactamente una frase parentética, introductoria o incidente, pero tanto la psiconarración precedente como la delimitación de pensamiento actual (“pienso aquí”) de la frase siguiente constituyen un marco referencial suficiente para limitar la ambigüedad, que, como propósito, no opera el resto de la narración.

En el entramado de juegos verbales que constituye *Larva* de Julián Ríos —auténtica enciclopedia del experimentalismo verbal al estilo de Arno Schmidt— algunas frases pueden ser leídas como *monólogo autocitado* exento,

Ondines dans le lit...

On dîne dans le lit..., había propuesto Gisèle, hambrienta. Coma en cama!, con las dos blondinas, en la góndola a la deriva. Su harán que flota! (Smorgasbord ou orgasme à bord? Bordell!) Cuchipanda, en cama, para el pachá empachado. Sobre todo, a los postres...

Fruits défendus..., dijo Gisèle, que ahora traía sus senos en bandeja de plata. Y otras frutas carnosas.

(Dos peras, colgando, al inclinarse. Y los melocotones de pelusa dorada. Y el higo, hmmm!, reventón) .

(*Larva*, 461)

Las dos frases entre paréntesis y el final del primer párrafo pueden ser interpretados como pensamientos en forma directa. La ausencia

de verbo hace ambiguo el diagnóstico, pero la entonación —exclamaciones, interrogaciones, puntos suspensivos— parece sugerirlo así.

En conclusión, *el monólogo autocitado* parece tener una escasa vitalidad como técnica reproductora. Su evolución se ha visto privada de las posibilidades que han generado las técnicas directas de la expresión del pensamiento en el presente siglo. Tanto las técnicas psiconarrativas personales como lo que vamos a denominar monólogo autonarrado han invadido su dominio, relegándolo a un plano secundario.

MONÓLOGO AUTONARRADO

Con el nombre de *monólogo autonarrado* —*autonarrated monologue* en Cohn— designamos la técnica de expresión de pensamiento en narrativa personal, correlato del *monólogo narrado* en la narrativa impersonal. Esta correlación ha hecho que Cohn haya propuesto el paralelismo en la relación entre narrador y *monólogo autonarrado*, de un lado, y narración y *monólogo narrado* de otra. Desde un punto de vista estrictamente lingüístico, la diferencia estriba en que en la narrativa personal la dualidad se produce por la fusión del sujeto cognitivo actual con el sujeto cognitivo del personaje narrador en el pasado. Ambos sujetos cognitivos pertenecen a dos momentos diferentes de la vida del narrador, que, fundiendo su *ahora* en el presente con su *ahora* en el pasado, vienen a confluir en los enunciados de pensamientos retrospectivos. Por tanto, lo característico del *monólogo autonarrado* no es sólo su aspecto de discurso indirecto libre en narrativa personal, sino, sobre todo, la renuncia de la perspectiva cognitiva actual del narrador en favor de su perspectiva cognitiva pasada, y, sobre todo, que expresan pensamientos pasados. En cambio, el *monólogo autonarrado* se distingue de la *voz narrada* en contexto de narrativa personal en que tiene una sola posición para el sujeto de la enunciación —la del narrador en el pasado— frente a las dos de la *voz narrada*, —la del narrador y la del personaje.

A pesar de que —como ya ha observado Cohn— el monólogo autonarrado ha pasado desapercibido para los teóricos —sólo Bally ha aislado ejemplos, sin entrar por ello en la problemática que suscita, y otros como Hamburger y Tamir han negado su existencia— mantiene una evolución y una presencia de mayor relevancia —aunque también con limitaciones— que las del *monólogo autocitado*.

Llama la atención que en la selección de formas de discurso indirecto libre que aporta Lips (1926) las primeras sean *monólogos autonarrados* en muy ventajosa proporción sobre sus correlatos, los *mo-*

nólogos narrados. Lips cita textos de *Manon Lescaut* del Abate Prévost, de la *Vie de Marianne* de Marivaux, de *La Religieuse* de Diderot y, sobre todo, de Rousseau, que abre nuevas posibilidades al monólogo autonarrado. Se trata siempre de narraciones de carácter autobiográfico en los que el protagonista, al recordar momentos concretos y relevantes de su destino, recuerda también sus sentimientos y reflexiones manteniendo la distancia temporal que los hace, en cierta forma, ajenos².

Cabe suponer que otro tanto sucede en la novela española del siglo XVIII, desde luego en la debida proporción —o desproporción— entre ambas literaturas.

En la recopilación de ejemplos de *erlebte Rede* de Todemann (1930) no aparece ningún caso con narración en primera persona en el siglo XVIII. En la primera mitad del siglo XIX sólo cita los casos de Manuel Fernández y González y de Mesonero Romanos. A Fernández y González le dedica una gran atención por ser, según Todemann, prácticamente el único novelista romántico que utiliza la narrativa personal.

Sentí comprimirse mi corazón, como necesitado de arrojar de sí un peso insoportable, y luego sentí que mi corazón se dilataba y lloré,... *Al fin había encontrado aquel amor infinito, necesidad ardiente de mi alma. Al fin Dios me dejaba ver al ángel de fuego que debía ser mi paz y mi gloria sobre la tierra. Amparo me amaba. Yo era el hombre más rico de la tierra; todo lo que había ansiado lo tenía.* Puse otra vez los dos retratos y el estuche en el cofrecillo.

(*Memorias de un loco*, apud Todemann 1930: 156)

Al lado de este ejemplo de clara concepción objeto-analítica tenemos otros con el tradicional discurso emotivo-retórico de esta época.

² El acabado que presentan los monólogos autonarrados en estos escritores pertenece a la fase objeto-analítica de la percepción del discurso ajeno. El siguiente ejemplo constituye una muestra:

Quelque bas qu'elles parlassent, je les entendis, et le terme d'orpheline m'avait d'abord extrêmement surpris; *que pouvait il signifier, puisque j'avais une mère, et que même on parlait d'elle?* Mais ce qu'avait répondu l'amie de madame de Tresle me mit au fait.

(*Vie de Marianne*, apud Lips 1926: 152)

Con Rousseau este tipo de acabado estilístico evoluciona hacia la concepción romántica emotivo-retórica. Esta concepción romántica la encontramos también en los ejemplos de Mme. de Staël, en Chateaubriand (*Atalá* y *René*), en B. Constant (*Adolphe*) y Merimée (*Carmen*).

El párrafo de Mesonero Romanos que citamos a continuación presenta una forma de diálogo interior; este dato no debe pasar desapercibido, pues hasta ahora —y también durante mucho tiempo— el sentido monológico —de ahí el nombre— de la técnica es muy acusado.

Llegué a tener diez y siete años, y mis padres me propusieron que dijese la carrera que quería seguir. Entonces eché mis cuentas —¿Comercio?— *Yo carecía de los conocimientos necesarios, y aunque veía prosperar a mi primo, no era cosa de irme yo a poner bajo sus órdenes, y reducirme otra vez a Alicante* —¿Letras?— *Y no las entendía y por otro lado de nada sirven, no siendo las de cambio, o las de universidad* —¿Milicia?— *La verdad, no tenía grandes ánimos, y eso de exponerse uno a que una bala...* —¿Iglesia?— *¿Cómo, si me sentía inclinado a la propaganda?* —¿Medicina? ¿Artes?— *¡Para todo eso hay tanto que estudiar!*

—Pues señor (le dije a mi padre), como usted no me coloque en alguna oficina, aunque sea de meritorio... —Bravo, bravo no esperaba yo menos de ti, me dijo mi padre.

(*Escenas matritenses, apud, Todemann 1930: 158*)

En el último cuarto del siglo XIX la narrativa personal adquiere cierto desarrollo. Galdós, Valera, Pereda, Palacio Valdés y Pardo Bazán reparten sus novelas entre la narrativa personal y la narrativa impersonal. En esta época el *monólogo autonarrado* adquiere el desarrollo pleno que hemos conocido posteriormente. Al igual que el *monólogo autocitado*, el *monólogo autonarrado* tiene una capacidad evolutiva limitada. Sin embargo, su presencia en la novela del siglo XX es mucho mayor, pues permite establecer la consonancia entre lo que el narrador sentía o pensaba en el tiempo narrado y lo que siente en el tiempo en que narra. No tiene la misma necesidad de las frases demarcatorias de las que el *monólogo autocitado* no ha podido desprenderse, pero carece de variantes como las hemos podido ver en el *monólogo citado* o en el *monólogo autónomo*. El elemento más relevante del *monólogo autonarrado* del siglo XX es la tendencia a realzar el *ahora* en el pasado. F. Ayala, que suele preferir la narrativa personal, nos proporciona este ejemplo:

Entre tanto, yo me había levantado, me había acercado al balcón; abrí un postigo: noche cerrada. Pero, a pesar de ello, cada vez se alzaban más ruidos en el pueblo; canto de gallos, ladridos... ¿Pensaría acaso dormirse todavía Severiano, después de haberme impedido a mí que durmiera en toda la noche con su estúpida historia? *Abí* estaba, sin rebullir; se había vuelto para la pared, y ni siquiera rebullía. Pues lo que es si esperaba que yo apagase la luz...

(“El mensaje”, 97)

El *Abí* expresa una deixis presente que contrasta con la forma indirecta del monólogo. En una narrativa más *objetivista*, Sender nos muestra cómo es posible, mediante monólogos autonarrados expresar la consonancia entre el momento narrado y el momento del narrador, dando un sentido de candor a la materia rememorada. José Garcés rememora cómo veía la posible irrupción revolucionaria de los obreros en el internado de curas que habita, y las consecuencias para sus moradores:

De noche, por la ventana de mi celda veía sobre el fondo de la iluminación conmemorativa las chimeneas de la fábrica y pensaba no sé por qué en la amistad de los obreros que trabajaban allí. *Si un día asaltaban el convento y lo incendiaban me sacarían de allí lo mismo que sacaban a Segismundo los conspiradores. Degollarían, quizá —eso sería lamentable, pero inevitable, como en la escena— a los Clotaldos con sotana persiguiéndolos por los claustros*

(*Crónica del alba*, I:154)

El *monólogo autonarrado* permite, como técnica dual, establecer distancia narrativa con lo narrado y, al mismo tiempo, establecer esa complicidad entre narrador y protagonista-niño.

Cohn sugiere una cierta equivalencia del *monólogo autonarrado* con el *monólogo narrado* a propósito de un conocido pasaje de *Das Schloß* de Kafka. Kafka empezó esta novela en narrativa personal y cuando llevaba medio centenar de páginas decidió reescribirla en narrativa impersonal. Un pasaje en *monólogo narrado* del relato definitivo se corresponde con un pasaje de *monólogo autonarrado* en el manuscrito primitivo. No nos parece un argumento definitivo, pues da por supuesto que el valor de las dos versiones de Kafka es similar —algo con lo que el mismo Kafka no parece que estuviera muy de acuerdo cuando deshizo el camino recorrido. La mayor continuidad y vitalidad del *monólogo autonarrado* frente al *monólogo narrado* en la narrativa reciente se debe, en nuestra opinión, a que no exige la presencia activa del autor —cuyo sujeto cognitivo está presente en el *monólogo narrado*. El *monólogo autonarrado* expresa un fenómeno que puede entrar por completo en los límites de la conciencia del personaje narrador y, por tanto, tiene una autonomía y una utilidad funcional mucho mayor en el dominio del individualismo relativista.

Una evolución singular presenta la voz en la narrativa personal. La *Vida* de Torres Villarroel no acepta la expresión directa de voces y los diálogos son reducidos a narración. El extremo opuesto está representado por las novelas objetivistas de carácter biográfico o autobiográfico que presentan una tendencia constante a la reproducción de diálogos. En cambio esta tendencia aparece muy debilitada en narraciones más recientes. Novelas como *Luis en el país de las maravillas* o *Historia de un idiota contada por él mismo* conceden una absoluta prioridad al narrador sobre las voces que, sobre todo en la novela de Azúa, asoman en contadas ocasiones. Pese a estas grandes diferencias aparentes, no hay en la narrativa personal un tratamiento de la voz diferente del que hemos encontrado en la narrativa impersonal. Veamos algunos casos.

En la primera serie de los *Episodios nacionales*, los diálogos son frecuentes. Predomina en ellos una orientación que se encuentra en plena transición entre la percepción *objeto-analítica* y la *verbal-analítica*. El heroísmo de Manuela Sancho da pie a voces que manifiestan fenómenos de ambas tendencias:

—¡Manuelilla —gritó Pirli corriendo hacia ella—, toma mi fusil y dispáralo!

Contra lo que esperábamos Manuelilla no hizo movimiento alguno de terror.

—Tómalo, prenda —añadió Pirli haciéndole tomar el arma—; pon el dedo aquí, apunta afuera y tira. ¡Viva la segunda artillera Manuela Sancho y la Virgen del Pilar!

(O. C., *Episodios Nacionales*, I, 680)

El vocativo *prenda* apunta la percepción *verbal-analítica*. El momento y el contenido de las voces —plenamente heroicos— muestran la percepción *objeto-analítica*. En *Lo prohibido* tenemos ya una selección de voces que rehuye las situaciones dramáticas y una percepción totalmente analítica de lo verbal:

No sé hasta dónde habría llegado este coloquio si felizmente no entrara mi prima.

—¡Eh..., basta de conversación! —dijo poniendo su mano derecha en mi hombro y la izquierda sobre la frente ardorosa de Carrillo—. Lo primero que ha ordenado el médico es el reposo, y... punto en boca.

(*Lo prohibido*, 184)

Cualquier momento resulta oportuno para la selección de voces en la percepción *verbal-analítica*, también en la narrativa personal.

La percepción *particularizadora* presenta los mismos signos que en la narrativa impersonal: breves voces ilustradoras de una posición moral, sin elementos que ilustren una atención verbal, y largos *diálogos* didácticos. En el primer caso tenemos el caso de la avaricia temerosa del capitán Zaldumbide en *Las inquietudes de Shanti Andía*:

Alguna vez me permití bromear acerca de sus tesoros, y él me dijo con gran sigilo:

—Que no te oigan. No vayan a creer que tengo mucho dinero y quieran asesinarme.

(*Las inquietudes...*, 320)

Estas palabras de Zaldumbide vienen a confirmar lo que previamente nos ha dicho la narración sobre él. En el segundo caso, tenemos los diálogos de *San Manuel Bueno, mártir*:

Y otra vez que me encontré a Don Manuel, le pregunté, mirándole derechamente a los ojos:

—¿Es que hay Infierno, don Manuel?

Y él, sin inmutarse:

—¿Para ti, hija? No.

—¿Para los otros le hay?

—¿Y a ti que te importa, si no has de ir a él?

—Me importa por los otros. ¿Le hay?

—Cree en el cielo, en el cielo que vemos. Míralo.

Y me lo mostraba sobre la montaña y abajo, reflejado en el lago.

—Pero hay que creer en el Infierno como en el Cielo —le repliqué.

—Sí, hay que creer todo lo que enseña a creer la Santa Madre Iglesia Católica Apostólica Romana. ¡Y basta!

Leí no sé qué honda tristeza en sus ojos, azules como las aguas del lago.

(*San Manuel Bueno, mártir*, 31-2)

Las enseñanzas morales de Don Manuel se dan, en lo fundamental, en forma de *diálogo*; el aprendizaje de Lázaro y Ángela se apoya en esta forma de discurso del personaje.

La percepción *objeto-sintética* produce largos diálogos en los que se vuelca gran parte del peso referencial de la novela. Esto sucede en *La forja de un rebelde*, *La familia de Pascual Duarte* o en *La cabeza del cordero*.

La siguiente conversación entre Pascual Duarte y Lola nos da un ejemplo de este tipo de diálogos:

La conversación —que nunca entre los dos había sido demasiado corrida— se espantaba aquel día a nuestra voz, como los grillos a las pisadas, o como las perdices al canto del caminante; cada intento que hacía para hablar tropezaba al salirme en la garganta, que se quedaba tan seca como un muro.

—Pues no hables si no quieres.

—¡Sí, quiero!

—Pues habla. ¿Yo te lo impido?

—¡Pascual!

—¡Qué!

—¿Sabes una cosa?

—No.

—¿Y no te la figuras?

—No.

Ahora me da risa de pensar que tardara tanto tiempo en caer.

—¡Pascual!

—¡Qué!

—¡Estoy preñada!

(*La familia de Pascual Duarte*, 63-4)

Los diálogos de Cela presentan una cierta similitud con los diálogos naturalistas. Se trata de réplicas de escaso contenido temático y sin frases parentéticas, pero, a diferencia de los diálogos particularizadores, el peso referencial que soportan estos diálogos es mucho mayor, ni se limita a ilustrar la dimensión moral del personaje, ni tiene el propósito didáctico de aquellos. Los diálogos de Barea, en cambio, combinan las réplicas breves con otras que aumentan significativamente su peso referencial y su relevancia, respecto al conjunto de la narración. El *diálogo* de estas novelas desplaza su aparición en la trama hacia momentos de interés dramático o narrativo. La orientación dominante hacia su objeto temático se expresa por esa selección del momento y por su escasa preocupación por la caracterización verbal.

La percepción *verbal-sintética* desplaza la selección de diálogos hacia momentos carentes de exaltación dramática. La mayor atención hacia los efectos verbales es una característica de esta percepción, pero no la única de importancia. Sobre todo, alcanza relevancia la utilización de voces referidas y narradas, y la mayor oferta formal. *La oscura historia de la prima Montse* nos da este *diálogo* entre Paco Bodegas, el narrador, y Salva, el dirigente católico, a propósito de Montse en forma referida:

Él volvió al tema de Montse y su relación con el preso: estaba preocupado porque en la reunión, dentro de un rato, Montse tendría que oír otra vez algunas cosas que no le gustarían. Dijo que él mismo se sentía obligado a hablarle claro, por su bien. Yo le dije

que bueno, pero que no estaba de acuerdo. Que Montse tenía perfecto derecho a ser afectuosa con un presidiario, y que además eso es lo que le habían enseñado en la parroquia. El me respondió que no comprendía mi manera de pensar, pero que la aceptaba por respeto a las ideas contrarias, algo así me dijo; y pidiéndome permiso para hacerme una pregunta, va y me dice si no me importaría, puesto que yo parecía tan liberal, si no me importaría tener, por ejemplo, y que no me enfadara por la pregunta, una hermana que fuese una cualquiera.

Pero esa es la clásica y turbia pregunta para la que siempre tengo la misma, rápida y entusiasta respuesta:

—No. No me importaría.

(*La oscura historia de la prima Montse*, 99)

La oposición entre la *voz referida* y la *voz citada* final y la repetición vacilante (*si no me importaría*) son signos de esta percepción especialmente atenta a lo verbal.

La percepción *consonante* en la narrativa personal la tenemos representada por novelas como *El testimonio de Yarfoz*, las partes de *El río de la luna* en narrativa personal, *Historia de un idiota contada por él mismo* o *Luis en el país de las maravillas*. El discurso se halla en ellas perfectamente integrado en la narración, como podemos apreciar en esta declaración amorosa de Fidel Euba a Carmen:

Y llegados allí le dije con firmeza que aguardase. Carmen se volvió y aún no sé con qué serenidad le solté que me importaban un pito Esteban, el grupo en general y que me gustaba, mucho, y que eso era todo.

(*El río de la luna*, 222)

La integración de la palabra en la narración se produce tanto con palabras citadas, como con palabras referidas:

Así que decidieron no anunciarse con aviso alguno desde cualquier distancia del camino por próxima que fuera; el primer anuncio de su llegada querían que fuese su propia presencia. "Así les evitaremos cualquier ocasión posible para meter la pata; ocasión que no dejarían de aprovechar". Y esto lo decía Sorfos por lo mucho que había oído hablar en su casa de los viejos generales Grágidos.

(*El testimonio de Yarfoz*, 295-6)

Esta integración se manifiesta también en la distribución gráfica de las frases. Las frases que citan el discurso de los personajes no suelen tener una aparición autónoma del párrafo narrativo, lo que expresa esta sensibilidad integradora por parte de algunos autores.

CAPÍTULO VI

Monólogos autónomos

Cohn ha propuesto la designación de *monólogo autónomo* para los monólogos que no van precedidos de un marco narrativo —normalmente impersonal. Esta distinción permite establecer una frontera con el *monólogo citado*, que se presenta siempre en contexto de narrativa impersonal, pero ocasiona algunos problemas tipológicos al aparecer monólogos no presentados en novelas de narrativa impersonal —y en algún caso personal. El paradigma propuesto por Cohn ofrece también ese problema. Se trata de *Penelope*, capítulo último del *Ulysses* de Joyce. Como monólogo no cabe duda de su carácter absolutamente exento, pero tampoco cabe el menor asomo de duda de que se halla implantado en una novela de narrativa impersonal, y, casualmente, al final. Cohn sugiere alguna lógica en este hecho y el tiempo le parece significativo: mientras el resto de los capítulos del *Ulysses* tienen su tiempo en el día en que se desarrolla la acción, el tiempo que el mismo autor le asigna en las apostillas a su obra es infinito. Como resulta claro que los problemas que presenta un monólogo exento son más complejos y de mayor intensidad que los de los *monólogos citados*, parece útil considerarlos en un capítulo aparte, aunque en él convivan obras que no conocen marco narrativo con obras sólo en parte monologadas.

Un segundo problema que plantea el estudio del *monólogo autónomo* viene determinado por el corpus. La propia Cohn advierte, en la primera línea del capítulo que dedica a esta técnica, que el corpus es limitado, a pesar de que, trabaja con las narrativas inglesa, norteamericana, alemana y francesa. Buscar un corpus de narrativa en len-

gua castellana es tarea más ardua. Sin embargo, contamos con *monólogos autónomos* desde la aparición de *La desheredada*, cuyo capítulo once, "Insomnio número cincuenta y tantos", constituye un modelo irreprochable. Pero el grueso del corpus se concentra en obras de narrativa impersonal como *Tiempo de silencio*, *Cinco horas con Mario*, o que alternan con narrativa personal e impersonal —*La muerte de Artemio Cruz*—; obras que constituyen monólogos autónomos con digresiones narrativas, como *San Camilo, 1936*, *Reivindicación del Conde don Julián*, y un magnífico *monólogo autónomo* sin mácula narrativa: *La vida perra de Juanita Narboní*. Esto significa que el *monólogo autónomo* aparece casi exclusivamente en la fase perceptiva verbal-sintética —con la excepción verbal-analítica ya señalada de Galdós.

Dentro de los monólogos autónomos Cohn establece una distinción entre los *monólogos autobiográficos* y los *monólogos memoria*, según se mantenga un orden cronológico o no en ellos, que nos parece discutible. La concepción gradualista del fenómeno que Genette llama *anisochronie* y del que un *monólogo autónomo* cuyo fluir se focalizara exclusivamente en el presente representaría un grado cero —*récit isochrone*, según Genette—, siendo esta una posición polar ideal, nos parece más ajustada a lo real pues los exiguos ejemplos de que disponemos en nuestra literatura respetan mal el orden temporal en el caso de *monólogos autobiográficos* o dejan demasiadas incursiones en el presente en el caso de los *monólogos-memorias*, que, según Cohn, deben focalizar el pasado. Parece lógico, pues, que la realidad del corpus se imponga a la realidad de la tipología.

MONÓLOGO AUTOBIOGRÁFICO

Cohn propone, entre otros, como modelo de este tipo de *monólogo autónomo* *La Chute* de Camus. La descripción que hace la crítica norteamericana resulta muy acertada:

En todas estas obras un hablante solitario recuerda su propio pasado, y lo narra para sí mismo —en orden cronológico. Los *monólogos autobiográficos*, así llamaré a este tipo de textos, crean un efecto retórico altamente estilizado, porque recitar la propia biografía no resulta psicológicamente plausible. O mejor, resulta plausible solamente si el hablante persigue un resultado concreto con su parlamento, una especie de confesión pública, de autojustificación. A pesar de la ausencia de oyentes, el monólogo auto-

biográfico retoma así el sentido de comunicación, o al menos de ensayo de comunicación.*

Estas palabras parecen pensadas para el primer monólogo de Doña Dora en *Tiempo de silencio* (20-29). Este monólogo aparece entrecomillado y sin interrupción en sus diez páginas. En las páginas precedentes nada se nos dice de la existencia de Doña Dora y de su pensión, y será algunas secuencias más adelante cuando veamos la situación actual de las tres generaciones: Doña Dora, Dora y Dorita. Inserto en una novela de narración impersonal, tenemos el mismo caso que en *Penelope*. La diferencia estriba en que, mientras el monólogo joyceano es un monólogo orientado a lo verbal, el monólogo de Doña Dora se orienta hacia la verdad íntima del personaje —lo que no diría a nadie—, hasta el punto de convertirlo en una confesión o autojustificación recitada, como dice Cohn. Eso le otorga un aspecto de comunicación con un interlocutor indefinido y supremo, lo que contribuye a darle un aspecto poco verosímil.

Dos cuestiones llaman especialmente la atención en este tipo de monólogo: su legitimidad epistémica y su génesis. Ambas cuestiones se encuentran íntimamente relacionadas. Si Cohn encuentra poco legítima esta forma es porque —como ya hemos señalado en el apartado correspondiente al *monólogo citado*— tiene una concepción limitada del monólogo como elemento de realismo, que le lleva a establecer una correlación entre la forma del monólogo joyceano y las características del discurso interior de Vygotski. Se trata, como ya hemos explicado, de una concepción que establece una relación de simple traducción entre el discurso interior y el monólogo de Joyce. Sin embargo, si retomamos con mayor profundidad la teoría de Vygotski podemos reconsiderar la doble dimensión verbal y semántica del discurso interior. Sabemos que la escritura del discurso interior está sujeta a las conveniencias y criterios legitimadores que las diferentes épocas y tipos de percepción del artista imponen a la hora de la expresión. Dicho en términos kantianos: *conocemos de las cosas lo que nosotros mismos ponemos en ellas*. Esos criterios legitimadores y tipos de per-

* In all these works a lone speaker recalls his own past, and tells it to himself—in chronological order. *Autobiographical monologues*, as I will call texts of this type, create a highly stylized rhetorical effect, since reciting one's own biography to oneself does not appear psychologically plausible. Or rather, it appears plausible only if the speaker pursues a definite aim with this recitation, an aim of public confession, of self-justification. Despite the absence of listeners, the autobiographical monologue thus retains the meaning of communication, or at least of rehearsal for communication

(Cohn, 1978: 181-2)

cepción del artista —que no son sino dos aspectos de un mismo fenómeno— pueden interpretar un discurso interior dando prioridad a sus rasgos verbales —como veremos después en el monólogo de Cartucho— o resaltando sus rasgos temáticos. La tradición crítica tiende a concebir los monólogos en que se destaca su aspecto verbal como realistas, y, en cambio, duda del realismo de los que dan prioridad a su aspecto temático. Esto es lo que ocurre con Cohn, como ya señalamos más arriba. Sin embargo, el “realismo” o si se quiere la legitimidad epistémica, es la misma: en un caso la legitimidad se fundamenta sobre la articulación y en otro caso sobre el contenido temático. En los monólogos galdosianos o clarinianos ambos aspectos solían ir paralelos —en *monólogo narrado*— y el autor tendía a presentar el flujo del pensamiento a la vez que juzgaba a su personaje. En cambio, en el individualismo relativista, ambos aspectos legitimadores se divorcian y el autor no emite juicios sobre sus personajes y sus pensamientos —el caso más debatido ha sido el de los monólogos de Stephen Dedalus en *A Portrait of the Artist as a Young Man*— y aparecen otros monólogos en los que la autojustificación o rendición de cuentas del personaje sustituye a los tradicionales juicios morales del autor del siglo XIX.

Ahora bien, si concebimos el *monólogo autobiográfico* en términos de autojustificación —esto es, de sensación de comunicación y de interlocutor indefinido—, habremos de precisar en qué consiste esa situación comunicativa. Voloshinov (1930) nos provee de una interesante visión teórica de las relaciones autor, héroe e interlocutor. En el caso del *monólogo autobiográfico* estas relaciones se expresan en el más abstracto de los niveles enunciativos: el nivel epistémico. En este nivel autor e interlocutor se sitúan en posiciones afines, mientras que la distancia que establecen con el héroe se agranda.

Cohn ha insistido en el tratamiento del tiempo para definir el *monólogo-memoria*, la forma que presenta como opuesta al *monólogo autobiográfico*. Sin embargo la cualidad que otorga a la dimensión temporal del *monólogo memoria* no sirve para definirlo frente al *monólogo autobiográfico*:

en el monólogo-memoria el momento presente de la locución es un momento vacío de experiencia simultánea y contemporánea: el enunciadorexiste solamente como un espíritu despersonalizado, memoria pura sin localización espacial y temporal clara*.

*in memory monologue the present moment of locution is a moment emptied of all contemporary, simultaneous experience: the monologist exists merely as a disembodied medium, a pure memory without clear location in time and space.

(Cohn 1978:247)

Esta caracterización temporal sirve también para los *monólogos autobiográficos* como el de Doña Dora, que carecen de referencias al presente y de localización espacio-temporal. El monólogo de Doña Dora es más acreedor a la nota "tiempo infinito" que *Penelope*, al que se la atribuyó el mismo Joyce.

En conclusión, los criterios genéticos y constituyentes del monólogo resultan los criterios fundamentales para su caracterización. En el caso del *monólogo autobiográfico*, sus características genéticas y constituyentes y su apariencia distinta hace preferible mantener este tipo como una de las variantes posibles del monólogo, pero no vamos a seguir la distribución bipolar de los monólogos que presenta Cohn. Un elemento que en Cohn aparece reducido a una cuestión del lenguaje, el *tú* autorreflexivo, tiene la suficiente entidad en el corpus de monólogos como para estudiarlo como tipo específico. También parece conveniente abrir un tipo particular para los monólogos como el de *Penelope* que no encajan ni en el tipo *autobiográfico*, ni en el tipo *memoria* y que tienen una tradición importante¹.

MONÓLOGO AUTORREFLEXIVO

Vamos a denominar *monólogos autorreflexivos* a la variante de los *monólogos autónomos* en los que el pronombre sujeto de segunda persona sustituye al de primera persona, esto es, los que presentan un sujeto de la enunciación que expresa su autorreferencia en segunda persona. Resulta de obligada referencia el artículo de F. Ynduráin (1969) "La novela desde la segunda persona: análisis estructural". Ynduráin presenta un variado repertorio de lo que él llama "narración en *tú*", que alcanza desde la novela picaresca hasta la reciente explosión de *monólogos autorreflexivos* en Cortázar, Fuentes, Martín-Santos, Torbado, etc. Para Ynduráin, bajo la forma del *tú* se esconden fenómenos diferentes, que, finalmente, reduce a dos: el *tú reflexivo*, presente desde la picaresca, y el *tú* de las novelas recientes, que tienen la nota común de ser relatos vivenciales.

La mal llamada "narrativa en segunda persona" adquirió carta de

¹ McHale (1981:187) también opina que la tipología de Cohn combina hallazgos interesantes con olvidos. En concreto señala el del narrador testigo (*the first-person "witness"*). En una perspectiva más amplia le reprocha no tener en cuenta la teoría de la focalización de Genette y Bal o la posición de Banfield sobre el pensamiento reflexivo. Estos olvidos tienen que ver con la decisión de operar sólo con pensamiento y la voz. Pero las lagunas sobre los monólogos autónomos tienen que ver con las limitaciones del corpus con que trabajamos.

naturaleza en el panorama literario internacional a raíz de la aparición de *La modification* de M. Butor, una novela en la que domina el pronombre *vous*. Paradójicamente algunos escritores han hecho referencia a la influencia de la teoría pronominal de Benveniste en este caso —Butor y Goytisolo. La misma Cohn echa mano de esta teoría para explicar el *tú* autorreflexivo. Sin embargo, la idoneidad de la teoría de Benveniste para explicar el *tú* autorreflexivo sólo emana de una comprensión deficiente de su alcance.

Vamos a analizar cuatro casos con diferentes tratamientos del *tú* autorreflexivo: los *monólogos autorreflexivos* de *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, el primer monólogo de Pedro en *Tiempo de silencio* y los fragmentos en *tú* de *La vida perra de Juanita Narboní* de A. Vázquez. El cuarto caso que resulta más problemático es el de la utilización del *tú* por Juan Goytisolo, en especial en *Retracción del conde don Julián*.

En *La muerte de Artemio Cruz* asistimos a una magistral organización de la novela en tres niveles: uno, *monólogos autónomos* actuales, monólogos en *yo*, cuyo tema es la consciencia del enfermo; segundo, *monólogos autónomos autorreflexivos*, en *tú*, estos monólogos expresan el nivel de la inconsciencia, que va desde el sueño a la memoria profunda, e incluso a las fantasías de la muerte; tercero, secuencias en narrativa impersonal que relatan *días* de la vida de Artemio. Sin duda, los *monólogos autorreflexivos* resultan los más interesantes desde el punto de vista de la innovación literaria. Además de la ya señalada función *ad phantasia*, el uso del futuro es la señal lingüística más relevante:

Tú, ayer, hiciste lo mismo de todos los días. No sabes si vale la pena recordarlo. Sólo quisieras recordar, recostado allí, en la penumbra de tu recámara, lo que va a suceder: no quieres prever lo que ya sucedió. En la penumbra, los ojos ven hacia delante: no saben adivinar el pasado. Sí, *ayer volarás* desde Hermosillo, ayer nueve de abril de 1959, en el vuelo regular de la compañía Mexicana de Aviación que *saldrá* de la capital de Sonora, donde hará un calor infernal, a las 9,55 de la mañana y llegará a México, D.F., a las 16,30 en punto.

(*La muerte de Artemio Cruz*, 13)

Este primer párrafo con *tú* comienza por un pasado *hiciste*, pero en los siguientes lo habitual es el comienzo directo del futuro:

Tú la pronunciarás: es tu palabra: y tu palabra es la mía; palabra de honor: palabra de hombre: palabra de rueda.

(*La muerte...*, 142)

Del valor radicalmente nuevo de este futuro da testimonio esta frase “*sí, ayer volarás desde Hermosillo, ayer nueve de abril de 1959*”. Esta frase resulta agramatical en el discurso, pero legítima en la narración. Aquí el futuro tiene un significado especial: no se trata de un contexto puramente narrativo, sino de un contexto discursivo recorrido por un fenómeno narrativo: el *tú* autorreflexivo. *Tú* autorreflexivo y futuro son fenómenos narrativos que saltan las barreras del discurso. Esto es posible por la particularidad del contenido de este discurso: pensamiento reflexivo. La combinación *ayer volarás* expresa el choque entre una deixis externa y otra interna. Mientras *ayer* apunta hacia la experiencia, *volarás* apunta hacia el mundo intemporal de lo interior. Si *ayer vuelas* podría ser interpretado como el producto de la neutralización temporal facilitada por la presencia del adverbio, *ayer volarás* es la forma idónea para expresar la imposición de las leyes del mundo interior —del discurso interior— sobre el mundo exterior. En efecto, la utilización agramatical del futuro hay que entenderla como la hegemonía absoluta del sentido —la memoria— sobre el significado —la experiencia— y esto sólo es posible en las leyes del discurso interior.

Un segundo aspecto del empleo del *monólogo autorreflexivo* en *La muerte de Artemio Cruz* es la dimensión estilístico-funcional, esto es, el sentido de su oposición a los *monólogos autónomos* actuales. En los monólogos autónomos en YO que relatan la vida “exterior” del moribundo —lo que percibe y lo que suscita en él esta percepción—, presenta algunas características peculiares, como es la incorporación de los diálogos, y sobre todo obliga a la otra variante monologal a su desplazamiento estilístico hacia el dominio de la narración personal. Esto es fácilmente apreciable en el primero de los fragmentos citados. En general, la voz de conciencia, que es la que llama *tú* a Artemio rememora y, en cierta forma, narra esos episodios que contempla. Estamos, pues, ante lo que Cohn llama *monólogo-memoria*, aunque como ya hemos dicho tiene un dominio más amplio que la mera retrospectiva puesto que alcanza la expresión de fantasías agónicas.

Una tendencia similar, pero llevada a límites más lejanos, atraída por la orientación del *nouveau roman*, podemos encontrarla en la obra de Juan Goytisolo, en especial en la novela *Reivindicación del conde don Julián*. El relato de una jornada sin concreción temporal de un anónimo protagonista adopta la forma de un único *monólogo autorreflexivo* que contiene digresiones, entre ellas una sobre Séneca y el estoicismo que caricaturiza a Franco y su régimen². Al estilo de

² La misma composición de monólogo autorreflexivo que contiene digresiones narrativas se da en la novela de Cela *San Camilo*, 1936. Sólo una redacción menos van-

las novelas de Claude Simon, el monólogo está recorrido por frases de marcado carácter narrativo, sin salir de los límites de la primera persona. También aquí, aparece el futuro de los *monólogos autorreflexivos*, dominando la segunda parte de la obra. La primera mitad utiliza el presente. Citamos dos ejemplos. En el primero vemos al protagonista constituirse en nuevo conde don Julián:

Paciencia, la hora llegará: el árabe cruel blande jubilosamente su lanza: guerreros de pelo crespo, beduinos de pura sangre cubrirán algún día toda la espaciosa y triste España acogidos por un denso concierto de ayes, de súplicas, de lamentaciones: dormid, dormid tranquilos: nadie desconfía de ti y tu plan armoniosamente madura: reviviendo el recuerdo de tus humillaciones y agravios, acumulando gota a gota tu odio: sin Rodrigo, ni Frandina, ni Cava: nuevo conde don Julián, fraguando sombrías traiciones.

(*Reivindicación...*, 16)

Los futuros de este texto responden a una situación virtual que espera el anónimo protagonista al que su voz interior denomina "nuevo conde don Julián". Sin embargo, el fragmento que citamos a continuación —después de la narración de una manifestación de "adoradores del muñeco de celuloide rosa", que utiliza el presente— culmina en una clara situación autorreflexiva marcada por el futuro y la presencia de formas de segunda persona:

La lámpara de cabecera, el cenicero lleno de colillas, el cuaderno rojo con las cuatro tablas dibujadas detrás, el librito de papel de fumar que utiliza Tariq para liar la hierba: nada más?: Ah, la araña del techo: cuatro brazos, lágrimas de vidrio: justamente hay dos bombillas fundidas, habrá que buscar otras en el bacal: abrirás el libro del Poeta y leerás unos versos mientras te desnudas: después, tirarás de la correa de la persiana sin una mirada para la costa enemiga, para la venenosa cicatriz que se extiende al otro lado del mar: el sueño agobia tus párpados y cierras los ojos: lo sabes, lo sabes: mañana será otro día, la invasión recomenzará.

(*Reivindicación...*, 240)

guardista que expresa un discurso no tan fragmentado distingue la novela de Cela de la de Goytisolo. Citamos las primeras líneas, que dan cuenta precisamente de la posición autorreflexiva del narrador:

Uno se ve en el espejo y se tutea incluso con confianza, el espejo no tiene marco; ni comienza ni acaba, o sí, si tiene un marco primoroso dorado con paciencia.

(*San Camilo*, 1936, 13)

Observamos en este fragmento el juego entre el futuro autorreflexivo (*leerás, tirarás*) y el virtual (mañana *será* otro día) y el presente (*vienes, sabes*). Es una pequeña muestra de la heterogeneidad del relato, una heterogeneidad que combina rasgos de la crisis de identidad nacional —esto es individual y colectiva—, que expresa el tratamiento del tema de España, y el concepto de frase y de texto producido por el *nouveau roman*. Esta heterogeneidad es una manifestación más de lo que en otro lugar hemos llamado *heterodiscursividad*, la combinación de frases de diferentes tipos de discurso.

En el otro extremo de las posibilidades expresivas del *monólogo autorreflexivo* podemos situar el monólogo autoinculpatario de Pedro en *Tiempo de silencio* (215-221). Se trata de un monólogo de corte típicamente joyceano, en el que la frase entrecortada sugiere la función predicativa del discurso interior. El monólogo utiliza formas en primera persona en los dos primeros párrafos, pero inicia el tercero con segunda persona coincidiendo con el momento más autoacusatorio. Este párrafo presenta una frase en primera persona, lo que indica la fluidez extrema del paso de una persona a otra y culmina con una reflexión sobre el mismo juego personal:

Tú no la mataste. Estaba muerta. No estaba muerta. Tú la mataste. ¿Por qué dices tú? —Yo.
No pensar. No pensar. No pensar

(*Tiempo de Silencio*, 217)

La única interpretación de ese *tú* es el desdoblamiento de la voz interior en voz de la conciencia. La frase siguiente —*No pensar*— no tiene el sentido de detener el discurso interior, cuya expresión monologada alcanza cinco páginas más, sino el de silenciar la segunda voz, la voz de la conciencia. Obviamente, esta atribución de la autorreflexión a la conciencia y a los pronombres de segunda persona es el producto de una determinada concepción del discurso interior, la concepción joyceana, que, si se quiere, es la hegemónica en este siglo, pero no debe interpretarse que es la versión más real, en el sentido de que traduzca directamente la realidad interior. Sólo es más “realista” en el sentido de más coherente con la concepción freudiana tradicional del mundo interior; mientras que el *tú* autorreflexivo de función *ad phantasia* parece más el producto de una convención literaria. Pero la concepción freudiana tradicional de la mente es, asimismo, sólo otra convención de índole psicológica relativizada ya por la obra más tardía del propio Freud. Una manifestación de la convencionalidad literaria de esta técnica compositiva es el deslizamiento narrativo que se da en el mismo monólogo de Pedro:

Con el hierro pequeño del cordón del zapato de uno al que se olvidaron de quitárselo se puede dibujar en la pared rascando poco a poco la cal. Se rasca despacio porque hay todo el tiempo necesario. Se va rascando poquito a poquito y el ruido desagradable, denteroso del hierrecillo, de la pequeña hojalata doblada por alguna máquina sobre el cordón marrón del zapato marrón, va resbalando en la pared haciendo un dibujo que va tomando forma semihumana y que acompaña porque llega un momento en que toma expresión, va llegando un momento en que toma forma y llega por fin un momento en que efectivamente mira y clava sobre ti —la sirena mal dibujada— sus grandes, húmedos ojos de muchacha y mira y parece que acompaña.

(*Tiempo de silencio*, 217-8)

Esta derivación narrativa del monólogo es un caso más de *hetero-discursividad*, recurso frecuente en *Tiempo de silencio*. En este caso podemos ver que la frase narrativa no prescinde del *tú autorreflexivo*, produciendo una narración personal autorreflexiva que ya hemos visto en el capítulo anterior en *La oscura historia de la prima Montse*.

Una manifestación más acabada de la plurifuncionalidad de esta forma podemos encontrarla en la utilización del *tú autorreflexivo* en *La vida perra de Juanita Narboní*. Hasta aquí hemos visto dos métodos diferentes de tratamiento del *tú autorreflexivo*. En *La muerte de Artemio Cruz*, los monólogos autorreflexivos tienen asignada una misión y están estrictamente diferenciados de los otros monólogos. No admiten otro tipo de gramática en su interior, aunque tienden a una combinación con elementos narrativos. Lo mismo ocurre en *Reivindicación ...*, sólo que aquí el monólogo ocupa la totalidad de la novela y la tendencia a la narración y a la digresión es mucho mayor, pero también tenemos un uso único del *tú autorreflexivo*. En *Tiempo de silencio* el *tú autorreflexivo* aflora como expresión de un sentimiento autoinculpatorio del protagonista en un monólogo que está dominado por las formas de la primera persona. En cambio, en *La vida perra...* el uso del *tú autorreflexivo* tiene diversos valores.

Sobre las características generales de *La vida perra...*, —un monólogo autónomo de la primera a la última línea— hablaremos más adelante. De momento nos interesa saber únicamente que el *tú autorreflexivo* aparece sobre el monólogo en no pocas ocasiones y que esas ocasiones se reparten en el último tercio de la obra. Este hecho tiene una lectura clara: se trata de diferentes manifestaciones de la degradación de las condiciones de vida de Juanita Narboní. En el fragmento que citamos a continuación es el esfuerzo de autodomínio ante la pérdida del control nervioso lo que expresa el *tú autorreflexivo*:

DEJA DE HACER LA IDIOTA, Juani. ¿Es que no te das cuenta? Estás de lo peor. Bichitos de mierda... ¿No puedes controlar tus nervios? ¿A qué viene todo esto? La culpa es tuya ¿Qué esperas? ¡Con este tiempo! Ni siquiera puedo acercarme a los jardines de la estación. Los bancos estarán mojados ¿Qué quieres, mi reina, coger el enfriamiento?

(*La vida perra...*, 189)

Dos notas no deben pasar desapercibidas en este fragmento: la primera, la combinación con una frase en primera persona —*Ni siquiera puedo acercarme...*— rasgo que ya hemos visto en *Tiempo de silencio*; la segunda, el uso de apelativos autorreferenciales —*Juani, mi reina*— con un sentido oral-popular, que no se limitan a los pasajes autorreflexivos. Con apariencia de tercera persona, la autorreferencia apelativa es muy frecuente en el monólogo y sirve de nexo con los fragmentos autorreflexivos. Dentro del sentido sintomático, el *tú* autorreflexivo adquiere diversas funciones: la inseguridad en la visita a Dedé, la vergüenza, etc. Un caso particular de utilización de la segunda persona son las conversaciones con su madre muerta. La soledad lleva a Juanita en el último tramo de la novela a ampliar las referencias a su madre, de las simples invocaciones a completos diálogos en los que da rienda suelta a sus preocupaciones y problemas. Aquí *tú* no es Juanita, sino la imagen de su madre que actúa de *alter ego*. Hemos visto esta función desarrollada en los *monólogos citados* dialogales. La novedad consiste en la presentación directa del diálogo, del que sólo conocemos las supuestas réplicas de Juanita:

MAMA, MI REINA, tienes que perdonarme, comprendo que a veces también soy una pesada, pero mira lo que te digo, mi bien, ahora me noto menos atolondrada que antes, ahora pienso las cosas. No mucho, la verdad; te diré que no me excedo pensando... para lo que me sirve... También en eso he llegado tarde. De todas formas, si te digo la verdad, parece como si te estuviera oyendo. Me dices: "¿No era eso lo que querías?", Cuántas veces me he dicho: ¡Cuándo querrá Dios que me quede sola, que no me vea nadie, que no hable con nadie! Tienes razón, mi vida, muchas veces. Perdóname, pero una cosa es decirlo, desearlo, y otra es vivirlo.

(*La vida perra...*, 250)

Este carácter dialogal con una sola voz, no resulta privativo de los monólogos con interlocutor. También en las conversaciones con personajes no imaginarios tenemos únicamente la voz de Juanita, acompañada a veces de las percepciones, impresiones o comentarios silentes que producen en ella las palabras del interlocutor.

Sin embargo, el *tú* del último ejemplo no pertenecé al mismo tipo que los anteriores. La frontera entre el *tú* autorreflexivo y las otras formas del *tú* separa el último caso de las demás. Aquí *tú* es *mamá*, aunque sea mera ilusión. En los demás casos *tú* es *yo* como deja bien claro Pedro en *Tiempo de silencio*. Dicho en términos de teoría lingüística: en el *tú* autorreflexivo, el *interlocutor* (*addressee*) ha sido sustituido por el *sujeto de conciencia* (SELF). Este *tú* no es la forma personal contrapuesta al *yo*, sino una mera variante autorreflexiva del *yo*. En las páginas precedentes hemos puesto el acento en señalar la pluralidad de sentidos de esta variante —como todas— para evitar las lecturas unitarias a las que está acostumbrada la crítica y la lingüística estructuralista. Pero tampoco sería acertado una concepción en la que los diversos sentidos no tengan algo común. Ese algo común es un estado de conciencia, caracterizado por el doble —o triple— nivel de la personalidad. Como todo estado de conciencia debe ser considerado, no tanto una manifestación de una realidad intemporal, cuanto el producto del nivel de percepción posible hoy de esta cuestión. El desarrollo de la crisis de la concepción unitaria del YO da lugar a lecturas psicológicas —como lo es la de Freud—, pero también al desarrollo de un sistema lingüístico, como lo es el sistema personal, que se adapta continuamente a las nuevas necesidades expresivas.

Tampoco tiene relación alguna con el uso autorreflexivo, el *tú* de “intromisión del autor” —lo que Voloshinov y Uspensky llaman *discurso sustituido*—, un uso que aparece en los principios de la novela y que se extiende durante la época en que el sujeto cognitivo es el autor. La intromisión del autor en el relato dirigiéndose al personaje como *tú* está documentado en *La gitanilla* de Cervantes:

Mirad lo que habéis hecho, Preciosa, y lo que vais a decir;
(*La gitanilla*, 113)

Y en un conocido episodio de *La desheredada*, la secuencia 1 del capítulo veinte —“Liquidación”—:

Isidorita Rufete, ¿conoces tú el equilibrio de sentimientos, el ritmo suave de un vivir templado, deslizándose entre las realidades comunes de la vida, las ocupaciones y los intereses?
(*La desheredada*, 257-259).

Este caso podría ser el más polémico, ya que su forma es muy próxima al monólogo autorreflexivo. La presencia de frases en primera persona:

Me refiero a las irregularidades de tu peculio (...) y ..., confíesalo, que si es un misterio para todo el mundo, no lo es para quien te habla en este momento.

(*Ibid.*)

que manifiestan la existencia de dos sujetos cognitivos, lo que contraviene las leyes del monólogo autorreflexivo, desaconseja la concepción autorreflexiva. La frase que cierra la secuencia da cuenta de una cierta ambigüedad en el criterio mismo del autor:

Voz de la conciencia de Isidora o interrogatorio indiscreto del autor, lo escrito vale.

(*Ibid.*, 259)

Un intento de ampliar las posibilidades expresivas ha sido afrontado por el escritor argentino Manuel Puig. Puig intentó en su novela *Pubis angelical* expresar el inconsciente basándose en la idea de Lacan de que el inconsciente es un lenguaje articulado. Su expresión de ese lenguaje articulado es la narración de una historia que comienza en los años treinta y culmina en el futuro. La novela transcurre en dos planos: en el "real" transcurren los diálogos entre una enferma, Ana, y su amiga Beatriz, que representa el feminismo; y el diario íntimo de Ana, cuyo relato está muy próximo al monólogo. En el plano "imaginario" asistimos a las vidas de una mujer dotada del poder de leer las mentes de los hombres. Son dos historias paralelas con una evidente teleología feminista. No hay nexos entre ellas. Sin embargo, el propio Puig dio una explicación a la relación entre ambos relatos. La historia "imaginaria" sería el inconsciente articulado de Ana, que supera paulatinamente su ideal de muñeca —la primera fase de la historia "imaginaria" para llegar a la mujer vengadora, a la archimujer, el *Pubis angelical*. Este intento —si admitimos la explicación externa del autor— de expresar el inconsciente se limita a una pura convención literaria, que no busca ningún elemento realista, pero sí echa mano de una justificación epistémica: la teoría lacaniana. Este aspecto, claramente convencional, ilustra nuestra posición de que, en última instancia, todas las representaciones del discurso interior son convencionales.

Ynduráin (1969: 218) cree, en cambio, que "siempre que se quiera describir un progreso de conciencia y el nacimiento del lenguaje, la segunda persona es la más indicada". Sin embargo, resulta muy discutible que en los casos citados de Fuentes o Goytisolo pueda hablarse de "progreso de conciencia" —el "nacimiento del lenguaje" es

objetado por el propio Ynduráin. Resulta más apropiada, a nuestro juicio, otra expresión que utiliza F. Ynduráin para explicar la función del *tú reflexivo*: *abrir las conciencias*. En efecto, el monólogo autorreflexivo abre la conciencia del personaje, nos la muestra desde dentro, pero ni siquiera esa puede ser la función específica de esta variante monologal: también el *monólogo autobiográfico* ofrece esta faceta, si bien se limita a un relato sumario de los hechos y no parece idóneo para el detenimiento en aspectos parciales.

Otra nos parece la característica más acusada del *monólogo autorreflexivo*, la nota que lo distingue del *tú reflexivo* de los soliloquios: la presencia de ese *futuro autorreflexivo* que hemos visto en Goytisolo y Fuentes. Ya Ynduráin concluye haciendo la distinción entre el *tú reflexivo*, que aparece en la picaresca, pero también en la novela reciente —el *tú* oral de Juanita Narboní, por ejemplo, a nuestro juicio— y, el *tú* de Butor, moderno e intencionado. Esta forma moderna no ha cuajado, según Ynduráin, en los escritores hispanos, no preocupados por cómo se accede al lenguaje, sino de “exponer distintos grados de objetivación del yo y de conciencia refleja, o de lejanía en la vivencia” (Ynduráin 1969:238). Esta corriente moderna de *monólogo autorreflexivo* —y de narración en *tú*, que vimos en *La oscura historia de la prima Montse* en el capítulo anterior— es, en nuestra opinión, la corriente que se caracteriza por instalarse en el *tú autorreflexivo* —frente a la actitud transitoria del *tú reflexivo* tradicional— y por desarrollar un nuevo valor del futuro que hemos denominado *futuro autorreflexivo*. Esta variante monologal puede producir una amplia gama de sentidos, pero tiende, al igual que otras variantes, a desarrollar el carácter relativo de la individualidad, profundizando las grietas del yo y mostrando su carácter contradictorio. Sin duda, a este sentido profundo, y no a contagios de teorías psicológicas o lingüísticas —ni siquiera literarias—, se debe el éxito de este nuevo subgénero narrativo.

MONÓLOGO INMEDIATO

Un tercer tipo de *monólogo autónomo* es el que reproduce el discurso interior verbalizado desde la perspectiva del YO —esto es, sin forma autorreflexiva. Lo denominamos *monólogo inmediato*. Esta denominación entrelaza la influencia de Cohn —el *monólogo*— con la influencia de Genette —el *discours immédiat*. La justificación de su creación es que Cohn, dentro de los *monólogos autónomos*, establece la oposición entre autobiográficos y memorias, que no es útil para eti-

quetar al grueso de los *monólogos autónomos*, que no son ni autobiográficos ni "memoriales". En el caso de Genette, hay una categoría única y, para distinguir entre las variantes, hay que echar mano de otras categorías gradualistas, como la focalización, la mimesis, etc.

Penelope, el monólogo joyceano, pertenece y ejemplifica perfectamente este tipo de monólogos. En la literatura hispana resultan relativamente frecuentes en los últimos veinticinco años, desde que Martín-Santos les diera carta de naturaleza —los monólogos de Cartucho y Pedro en *Tiempo de silencio*. Esto no quiere decir que no podamos encontrar antes monólogos autónomos. Ya hemos señalado que el primer *monólogo autónomo* de la novela española es el capítulo once de *La desheredada*, "Insomnio número cincuenta y tantos", un monólogo de características muy similares a "Penelope" —dos mujeres postradas en la cama e insomnes. Posteriormente, en la segunda novela de Cela, *Pabellón de reposo*, se intenta el salto de la narrativa personal —ensayada en *La familia de Pascual Duarte*— al *monólogo inmediato*, con un éxito discutible. Cela ha escrito —en el prólogo a *Mrs. Caldwell habla con su hijo*— que intentó en *Pabellón...* hacer una novela en primera persona desde la perspectiva de los diversos personajes. El resultado es una combinación de cartas, diarios íntimos, narrativas personales y *monólogos autónomos*. Sin embargo, el trasiego de una técnica a otra parece más el fruto de la impericia —sobre todo en la narrativa personal y el monólogo— que del dominio técnico. Con todo, su papel de pionero es innegable. Otra novela de Cela, *Mrs Caldwell habla con su hijo*, tiene un carácter de *monólogo autónomo*, tipo *monólogo-memoria*, sin embargo la insistencia de que se trata de escritos —conteniendo los devaneos de una loca— diluye la perspectiva monologal. Cela dice en el prólogo que intenta una novela "en segunda persona". No hay la menor sombra de *tú* autorreflexivo. El *tú* es aquí el hijo muerto de Mrs. Caldwell. Pero la omnipresencia de ese *tú* le da un carácter monologal o epistolar que la sitúa en el dominio del *monólogo autónomo*, o al menos en su periferia. Nótese que el título dice claramente *habla con su hijo*.

La aportación de Martín-Santos es la concepción definida y neta de la frontera entre narración personal y monólogo. Para ello Martín-Santos renuncia a la narrativa personal y opone los monólogos a narraciones impersonales. Ya hemos visto el monólogo de Doña Dora, paradigma de los *monólogos autobiográficos*. El resto de los monólogos pertenecen al tipo *monólogo inmediato*. En los demás monólogos de *Tiempo de silencio* podemos ver diferentes grados de verbalización. Entre los monólogos más verbalizados podemos situar el segundo monólogo de Doña Dora (págs. 96-99):

“Y ese muchacho andará por ahí hecho un perdido, como si fuera un perdido, igual que mi difunto, cuando él en realidad es otra cosa y lo bien que le vendría a nuestra niña.”

Características similares tienen el monólogo de Cartucho (págs. 54-57), la secuencia de monólogos contrapunteados (págs. 193-200) y los monólogos de Pedro que abren y cierran la novela (págs. 7-15, 285-286 y 286-295). Al tipo menos verbalizado le corresponden el monólogo autoinculpatorio de Pedro (págs. 215-221), ya visto por sus derivaciones narrativa y autorreflexiva:

El destino fatal. La resignación. Estar aquí quieto el tiempo que sea necesario. No moverse. Aprender a estar mirando un punto de la pared hasta ir, poco a poco, concentrándose en un vacío sin pensamiento. Relajación autógena. Yoga.

Obsérvese en este caso la ausencia de las tradicionales comillas que abren y cierran los otros monólogos y, sobre todo, la utilización de un infinitivo que intenta sugerir un estadio lingüístico preverbal —*estar, moverse, aprender*—, pero que no es incompatible con formas verbales personales en las frases subordinadas —*que sea necesario*—, ni con la primera persona cuando surge más adelante —*Aquí mientras estoy quieto, no me pasa nada*.

Es posible hacer otro tipo de distinción que recorre la anterior según el tiempo del flujo de pensamiento sea el presente o sea el pasado, la memoria. Esta última posibilidad es la que Cohn etiqueta con la denominación de *monólogo-memoria*. A este tipo correspondería el monólogo de Cartucho, que relata su pasado anterior a las relaciones con Florita. El caso que resulta el modelo ideal de monólogo memoria es, sin duda, el de los monólogos de *Cinco horas con Mario* de Delibes:

Y Paco venga de encender pitillos, uno tras otro, que si no fumó veinte no fumó ninguno, y “¿qué es de Transi?”, y lo que yo le dije, que no había tenido suerte, y que si se acordaba de los Viejos, bueno, pues Evaristo, el alto, se casó con ella, ya de mayor, y a los cinco años la había abandonado con tres criaturas y él se había largado a América, a Guinea, me parece, que, Paco, entonces, “todos nos equivocamos, no es fácil acertar”, que me dejó de una pieza, que le brillaban los ojos y todo, Mario, te lo puedo jurar, que a mí me dio lástima, un hombrón así, que no pude por menos, “¿no eres feliz?” y él, “dejemos eso. Vivo y no es poco”,

(*Cinco horas con Mario*, 277)

A raíz de *Tiempo de silencio* y *Cinco horas con Mario* el monólogo autónomo es una técnica narrativa relativamente usual en la narrativa hispánica y se pueden señalar múltiples ejemplos.

Además de los diversos grados de verbalización y retrospección, otra distinción parece fundamental: los monólogos con concreción espacio-temporal y los monólogos sin esta concreción. Cohn ve este problema de otra forma. Aunque también lo observa desde la perspectiva de las coordenadas temporales, se fija primero en si el personaje lleva alguna actividad o aparece en posición de descanso. Esto es debido a que toma por modelo para el análisis el monólogo de Molly Bloom, en el *Ulysses*. En el corpus que hemos diseñado más arriba, la aplicación de las coordenadas espacio-temporales resulta de suma utilidad. En *Tiempo de silencio*, el monólogo autobiográfico de Doña Dora carece por completo de esas coordenadas, y lo mismo sucede con el monólogo oralista de Cartucho. El monólogo autoinculporio de Pedro tiene una localización temporal precisa, pero se da en posición de descanso del hablante. En cambio, los monólogos inicial y final de Pedro y la secuencia contrapunteada de la persecución-procesionaria se dan en plena actividad, laboral o callejera, de sus protagonistas. En el monólogo inicial de Pedro tienen acomodo los diálogos que sostiene con Amador. En la secuencia de la persecución, el cruce callejero con una mujer provoca distintas, pero similares reacciones en Matías —el complejo de Edipo—, en Similiano —el remedio para sus males— y en Cartucho —la expresión más burdamente sexista—:

“Vaya mujer bonita. Me gusta casi tanto como la de la pensión. Qué manera de andar. Se comprende que las dejamos hacer todo, hasta ser intelectuales y oír conferencias. ¿Sería así mi madre de joven? Sí, sería así, pero nunca andaría como anda esta.”

“Menos mal que ahora anda derechito y sin distraerse, parece que sabe a dónde va. ¡Qué mujer, mi madre! De esas me recomendaban a mí para el reuma”.

“A mí no me para ni siquiera ésta: ¡Guapa! ¡Sólo con lo que tú pones podemos irnos de merienda!”.

(*Tiempo de silencio*, 198-99)

El efecto de la heterogeneidad de respuestas a una misma percepción suele ser el humor. Sin embargo, ha de observarse en esta secuencia que la significación diferenciada y distinta de los párrafos-monólogo se traduce en una cierta homogeneidad estilística. Se da

aquí, pues, otra muestra de esa regla de inversa proporcionalidad según la cual, cuanto mayor es la homogeneidad de la expresión, mayor es la heterogeneidad de la significación.

DE LA TÉCNICA AL GÉNERO

Nuestras observaciones sobre las tendencias expresivas del *monólogo inmediato* nos obligan a una reflexión sobre las características lingüísticas y narrativas que asigna Cohn al *monólogo autónomo*. Refiriéndose a *Penelope*, texto tomado como paradigma, señala tres rasgos lingüísticos básicos: el predominio de una sintaxis exclamativa, el rechazo de los tiempos narrativos y la posibilidad no referencial del sistema pronominal. La sintaxis exclamativa presenta la peculiaridad de la imposibilidad de réplica, rasgo común a todo monólogo. El sistema verbal se caracteriza por una variación formal intensa y por una orientación antinarrativa y anticomunicativa. Y por último, un síntoma de su orientación antinarrativa y anticomunicativa es la profusión e inestabilidad referencial de los pronombres, que producen una sensación de egocentrismo y refuerzan la sensación de lenguaje para sí mismo que caracteriza el monólogo joyceano —la tendencia a la abreviación gramatical y a la opacidad léxica. Estos rasgos extraídos del monólogo joyceano se complementan con algunos rasgos normativos y lingüísticos de las obras analizadas por Cohn. Además de *Penelope*, Cohn analiza *Les Lauriers sont coupés* de Dujardin, *Leutnant Gustl* y *Fräulein Else* de Schnitzler, *Amants heureux amants* de Larbaud, *Monologue* de Simone de Beauvoir y el Capítulo séptimo de *Lotte in Weimar*, novela de T. Mann, atendiendo a la versatilidad espacial que permite la percepción de diferentes escenarios, la posibilidad de intercambios orales con otros personajes y la autorreferencia física del protagonista. Otros problemas llaman la atención de la teórica norteamericana de manera más secundaria: los comienzos y finales, la discontinuidad temporal, el sueño etc. Estos elementos son igualmente observables en nuestro corpus. Así, por ejemplo, *La vida perra...* reúne todos estos aspectos. Esta característica es lo que hace de *La vida perra...* una obra de especial significación. En mayor o menor medida han sido ya tratados en las páginas precedentes y no vamos a insistir más en ellos. Por lo que respecta al lenguaje, las conclusiones extraídas del análisis de estos monólogos apuntan hacia una gran flexibilidad, pues se acomoda a una amplia gama de discursos interiores, y tan “persuasivo” es un monólogo basado en sentencias hipotácticas —el de Goethe en *Lotte in Weimar*— como los vul-

gares coloquialismos de Molly Bloom. Sin embargo, Cohn encuentra dos niveles comunes a los monólogos en general: las cualidades del discurso oral y los esquemas sintácticos recurrentes señalados sobre el monólogo de Joyce. La única variante de relevancia contemplada —el uso de la segunda persona— la concibe como el desarrollo de la orientación antinarrativa y anticomunicativa del monólogo, que expresa una tendencia a subrayar la soledad y a fundir hablante y oyente.

Como observaciones casuísticas, los rasgos anotados por Cohn tienen un valor indudable, pero el marco referencial se resiente de una orientación demasiado empírica que no procura el entramado categorial enunciativo necesario para entender mejor los fenómenos que se producen en el monólogo.

Una concepción enunciativa del monólogo como técnica narrativa debe partir de su distinción neta de la narrativa personal. La no distinción entre ambas técnicas es un defecto común a muchos críticos³. La distinción de Banfield (1982) entre frases expresivas y comunicativas

³ O. Tacca (1973) ilustra con *La ciudad y los perros* su argumentación sobre el *monólogo interior*. Señala la disposición de los 25 monólogos en los 81 párrafos de la novela y la identidad de sus narradores (el Boa y Jaguar). La justificación de tales monólogos la atribuye Tacca a la imposibilidad de mostrar el pensamiento de los personajes con la narración impersonal con sujeto cognitivo personal que utiliza en el resto de los párrafos. Según Tacca (1973:111), "La omnisciencia repugna al novelista. La equisciencia (sic) absoluta del relato en tercera persona le impide mostrar el pensamiento íntimo de los personajes más extraños. El narrador suple tal deficiencia mediante el empleo del monólogo".

Sin embargo, lo que muestran los monólogos del Boa y del Jaguar no es pensamiento íntimo, sino una forma de relato personal que reparte la novela entre las dos personas narrativas. El pensamiento íntimo está representado por brevísimos monólogos citados en contextos narrativos impersonales y por brevísimos monólogos autocitados y autonarrados en contextos narrativos personales:

"Es muy inteligente, pensaba yo; cambia de tema para no ponerme en apuros". Caminábamos hacia la casa de sus tíos, ...

(*La ciudad y los perros*, 177)

Se trata de un caso de cita de pensamientos en una secuencia de narración personal.

Alberto se estremeció. "Es verdad, se dijo. Y para remate es en casa de Ana. Tocarán mambos toda la noche."

(*Ibid.*, 144)

Se trata de pensamiento citado en una secuencia de narración impersonal.

Se trata del mismo caso que, por esa época, representa *La muerte de Artemio Cruz*, si bien esta novela presenta un claro predominio de la narrativa personal, al contrario que *La ciudad y los perros*. Esta tendencia a repartir la narración entre ambos lados de la frontera personal está representada en España por novelas como *El infierno y la brisa* o *La verdad sobre el caso Savolta*, aparecidas en la siguiente década.

sirve perfectamente de base para la distinción entre narrativa personal y monólogo.

El monólogo se caracteriza por la fusión entre hablante e interlocutor, hacia el que aparecen dirigidas las frases y que se sitúa en el interior del mismo personaje enunciator del monólogo. En la narrativa personal no existe ese interlocutor interior, sino que las frases van dirigidas a un interlocutor exterior al texto —un lector ideal—, que en la narrativa personal más antigua —la picaresca, por ejemplo—, aparece expreso en el texto —el “Vuestra Merced” del *Lazarillo*. Esta aparición es paralela a la del autor en la narrativa impersonal primitiva. Sin duda, es esto a lo que se refiere Cohn cuando alude a la oralidad del monólogo, que tomada en sentido habitual chocaría con la concepción monologuista de autores como los del *nouveau roman* —C. Simon y, en España, Juan Goytisolo— o Thomas Mann —*Lotte in Weimar*.

A la oposición banfieldiana entre frases comunicativas y expresivas podría hacerse la objeción de que en el *monólogo autobiográfico* no queda claro quién es el interlocutor. No aparecen indicios de que el interlocutor sea el mismo personaje y la “confesión” parece hecha para otro. La explicación de que parezca para otro está en que el interlocutor se sitúa en un doble plano del yo: el de la conciencia. Cohn opone presentaciones problemáticas —esto es, las monologales— a presentaciones narrativas —no problemáticas. Es más fácil decir que el contenido temático del monólogo es pensamiento —interioridad— y el contenido de la narrativa —personal o no— relato, esto es, exterioridad. Pero con ello no sobrepasaríamos la esfera de la formalización, tan frecuente y estéril en el dominio literario. La raíz de los problemas enunciativos que desvela el *monólogo autónomo* nace en los orígenes mismos de la concepción estética literaria. Como ha explicado Bajtin (1975:133-136), la imagen del hombre de la antigüedad clásica era completamente exterior y la unidad entre ese hombre y su conciencia era de carácter público. Ese hombre es el ser para otros, ser para la comunidad, ser para su propio pueblo. En épocas posteriores, ese hombre clásico viene a ser su contrario: el hombre *para sí*. Este hombre *para sí* es el hombre de la soledad, del silencio. La existencia humana privada y solitaria pierde la unidad y la integridad producidas en el ámbito público. La soledad de Juanita Narboní la lleva a la desintegración de su identidad personal. El ámbito de la vida cotidiana se muestra incapaz de unificar, de dotar de unidad a un héroe mal asimilado a su entorno, a los demás, y que, a diferencia de los que lo rodean, se ve desplazado hacia su interioridad por causas de signo contrario a las del misticismo. El resultado de ese desplaza-

miento es la producción de múltiples esferas no orientadas al dominio público, esferas íntimas, clausuradas y convencionales. Si el hombre griego se veía igual desde fuera que desde dentro, y todos los aspectos de su imagen eran idénticos, el hombre del relativismo se percibe totalmente distinto exterior e interiormente. Y esa distancia entre su interior y su exterior llega a ser tan grande que ningún vínculo alcanza a unirlos.

Esa escisión entre los dos ámbitos de la personalidad es la expresión de una extrema separación entre los tres ámbitos centrales de la existencia: la vida, el trabajo y la conciencia. La unidad interior es una unidad paradójica, rota. Estos tres ámbitos básicos que en la época de vida colectiva prehistórica (y preconsciente) estaban perfectamente integrados en un conjunto comunal folclórico, en la sociedad de clases y, en especial, en las sociedades monetaristas, exacerban su distanciamiento. El subjetivismo literario ha creado las condiciones para generar un nuevo subgénero novelístico que expresa la vida cotidiana interiormente degradada.

En este subgénero literario caben cuantas variantes lingüísticas son susceptibles de expresar las diferentes formas de percibir el discurso interior y eso supone un alto grado de flexibilidad. Este fenómeno de la constitución de un género narrativo —o de un subgénero— tiene una gran importancia, porque expresa las grandes corrientes del arte literario de nuestra época. Venimos caracterizando la literatura del siglo xx como *individualismo relativista*, siguiendo el diagnóstico de Voloshinov (1929). El *individualismo crítico* del siglo xix tendió a liberar el *diálogo* —*El abuelo*—, o las cartas —*Pepita Jiménez*, *La incógnita*, *Werther*— del marco narrativo, dentro del espíritu proteico de la novela; el *individualismo relativista* ha liberado el *monólogo*, esto es el personaje interior, solo, callado. Con ello pretende mostrar el relato a través del filtro de los estados psicológicos de los personajes, restando valor veritativo a la materia narrada, mostrando el profundo relativismo de la verdad, expresando la radical reificación de la palabra. En el proceso de la construcción de este subgénero narrativo no ha sido suficiente enmarcar el relato en el pensamiento del personaje —monólogos autobiográfico o memoria—, este subgénero ha dado un paso más, expresando la lucha de la conciencia con su yo, situando el pensamiento en el pensamiento. Eso es el *monólogo autorreflexivo*: un tiempo y un espacio en los que, según Butor, nace el lenguaje. Podemos darle a esta críptica fórmula butoriana un giro interpretativo: la conciencia abierta es el último reducto de la verdad; de sus ruinas nace hoy el lenguaje.

Epílogo

Manteniendo con absoluta fidelidad lo sustancial del modelo bajtiniano —la dialéctica de los enunciados interactivos—, hemos trabajado en ese modelo con la ayuda de los sesenta años de Lingüística que median entre el libro de Voloshinov y este estudio. Esta experiencia acumulada nos permite superar, entre otras cosas, el rígido esquema de fórmulas gramaticales —discurso directo, discurso indirecto y discurso indirecto libre—, todavía presente en Voloshinov, y sustituirlo por otro más flexible de unidades vivas del entramado textual. El mismo Voloshinov había advertido sobre las limitaciones de su trabajo en un doble sentido: ausencia de las variantes más recientes, sobre todo las que responden a la fórmula de discurso directo, y limitaciones en su estudio de la dimensión evolutiva de las variantes que señala. De ambas insuficiencias del análisis de Voloshinov hemos tratado de dar cuenta en los capítulos que conforman la segunda parte de este estudio.

La gran barrera que nos separa de las demás aproximaciones al estudio de la *enunciación ajena* —aunque no sea la única— es la Historia, una dimensión de la que carecen por completo esos estudios. Sólo D. Cohn da una breve pincelada histórica en su introducción teórica a *Transparent Minds*. Pero la insuficiencia de los resultados que obtiene es notable en este aspecto; en primer lugar, porque su concepción histórica carece de una fundamentación conceptual firme; en segundo lugar, porque se empeña en ilustrar la secuencia histórica con la secuencia de unidades enunciativas: psiconarración, monólogo citado y monólogo narrado —citados de más antiguos a más modernos según Cohn—; en tercer lugar, porque, al desconocer las categorías evolutivas —las fases perceptivas de nuestro análisis—,

su visión histórica es puramente tópica. Además nos separa de Cohn su posición empirista, que le lleva a menospreciar los problemas de la enunciación y, en concreto, la expresión de la voz, porque juega un menor papel en el panorama de la novela moderna que la expresión del pensamiento. Sin embargo, como hemos procurado demostrar en los capítulos de la segunda parte, es difícil tener una percepción precisa de los problemas de expresión del pensamiento sin una referencia precisa a los problemas de expresión de la voz. En resumen, aunque Cohn hace un esfuerzo por presentar unidades reales de expresión del pensamiento del personaje, no consigue hacerlo de forma dinámica al ignorar las categorías arquitectónicas, por lo que el estatismo de sus unidades se asemeja al de una imagen fotográfica.

Los lingüistas y narratólogos estructuralistas, en cambio, se sitúan mucho más lejos de nuestro análisis al desconocer categorías fundamentales como los géneros del discurso y los problemas de la enunciación. Sobre tales bases sólo es posible aspirar a analizar esquemas gramaticales o a medir el grado de mimetismo, elementos que apenas contribuyen a esclarecer el hecho literario.

La perspectiva plenamente dinámica de las unidades reales de la enunciación ajena en narrativa plantea nuevos problemas teóricos. En la exposición de Voloshinov el dinamismo se constataba mediante la aparición de variantes dentro de las dos formas gramaticales básicas —el discurso directo y el discurso indirecto—, siendo el discurso indirecto libre la variante más dualista posible —así es analizado tanto en Voloshinov (1929) como en Bajtín (1975). Sin embargo, este análisis va más lejos de este modelo. En primer lugar, distingue entre narrativa de enunciación impersonal y narrativa de enunciación personal, lo que condiciona directamente las posibilidades de la enunciación ajena contenida en tales contextos. En segundo lugar, distingue entre voz y pensamiento, porque, al presentar diferentes motivaciones epistémicas, llegan a plantear realidades tan distintas como el monólogo autónomo de *Juanita Narboní* y la voz directa de *Cien años de soledad*. Por último, y esto es lo realmente significativo, esta exposición plantea dos tipos de unidades: voz y pensamientos en sus diversas unidades compositivas, por un lado, y fases perceptivas, por otro. Este doble nivel de unidades se corresponde con la oposición que Bajtín (1975: 22-26 de la edición española) establece entre formas compositivas y formas arquitectónicas.

Las formas compositivas —voz citada, voz referida, voz narrada, diálogo, monólogo citado, monólogo narrado, psiconarración, discurso disperso, etc., en este caso— han sido el objeto de la investigación estética tradicional, que las sobrevalora mientras ignora o confunde

las formas arquitectónicas —las fases perceptivas, en este caso, pero también el humor, la heroificación, el personaje, etc. Estas formas arquitectónicas son comunes a casi todas las artes y determinan la selección de las formas compositivas. Así hemos visto, por ejemplo, cómo la *voz narrada* es prácticamente inexistente en la fase objeto-analítica, que prefiere la *voz referida*. Las formas compositivas están sometidas a una valoración puramente técnica acerca del grado de adecuación al propósito arquitectónico¹. Esta es la razón de la decadencia del *monólogo narrado* de signo autorial en el siglo xx. Como ya indicamos, el debilitamiento del sujeto cognitivo del autor hace más difícil la expresión de la dualidad vocal por medio de esta técnica y la dualidad cede el paso a otras fórmulas —monólogo citado, monólogo autónomo, etc.— que ponen de relieve la relatividad de la verdad.

Esta dualidad de formas —arquitectónicas y compositivas— no sólo nos permite encuadrar la lógica de las unidades reales compositivas, sino que ahuyenta el peligro de construcciones formales mecánicas. Del mismo modo que el análisis gramatical del texto no produce otros resultados que vayan más allá de la observación de su estructura gramatical —a menudo de escasa relevancia para la comprensión literaria—, el análisis pragmático revela la existencia de elementos enunciativos que, si bien pueden servir de base a una explicación arquitectónica de la obra, en sí mismos aparecen irrelevantes.

El resultado del método propuesto es una caracterización de los diferentes tipos de *enunciación relatada* que van de la voz al pensamiento; de las variantes que se funden con la narración —el *discurso disperso* o el *monólogo narrado*— a las variantes discursivas —la *voz directa* y el *monólogo citado*, por ejemplo—; de las variantes enmarcadas en narrativa de enunciación impersonal a variantes que carecen de marco narrativo como el monólogo autónomo, pasando por otras enmarcadas en narrativa de enunciación personal. Todas estas variantes dependen de la servidumbre de las fases perceptivas a cuya *ratio* han de ajustarse, lo que produce su nacimiento y su desaparición del abanico de posibilidades del autor.

Conviene terminar esta exposición retornando sobre la dimensión histórica del método que planteamos. Han sido varias las corrientes que han afirmado la imposibilidad de una Historia de la Literatura y muchas más las que en la práctica cierran la puerta a la dimensión histórica². Ya

¹ F. Martínez-Bonati (1983) ha planteado desde otro punto de vista esta dualidad de elementos del discurso literario —la dualidad entre lo nuevo y lo viejo, originalidad y continuidad.

² Sobre este tema puede verse el estado de la cuestión en un artículo de M. Etreiros (1986).

queda explicado que tanto los métodos de combinatoria lingüística como de modelización mimética en el estudio de la enunciación relatada han ignorado la vertiente histórica. En otros, lo histórico ha quedado reducido a algo marginal, es el caso de Cohn (1978). Una reciente panorámica de los métodos de análisis literarios, la de Segre (1985), que quizá sea una de las visiones enciclopédicas más completas, sitúa la dimensión histórica en la naturaleza textual de la obra literaria:

Al insertar el texto en un acto de comunicación, se evidencian automáticamente sus lazos de unión con la cultura y se reivindica una perspectiva histórica.

(Segre 1985:143)

Esta frase constituye una clara expresión de la concepción de la Historia en la obra de Segre. Se puede objetar que es sólo una frase desafortunada, pero si dirigimos la vista al plan de la obra, veremos que constituye una clara manifestación de su método y de su concepto de obra literaria, y que en ambos casos lo histórico se queda en la superficie. Para Segre la obra literaria es un acto de comunicación constituido por unos textos específicos. Estos textos constan de expresión y contenido —siguiendo el paradigma hjelmsleviano. El plano de la expresión se desglosa en sustancia y forma, pero el del contenido no se adapta a dicho modelo expositivo y Segre busca otras categorías y análisis que permitan una mejor *formalización*. La voluntad formalizadora que funda esta concepción del hecho literario para nada necesita a la Historia. Sólo una vez descrito el texto literario, Segre encuentra la Historia “al insertar el texto en un acto de comunicación”. En el método bajtiniano la Historia no resulta exterior sino que recorre toda la amplitud del texto literario. Así hemos considerado la obra literaria como muestra de un género secundario que integra y se nutre de elementos procedentes de los géneros primarios —en continua evolución—, y, en concreto, las obras narrativas, como unidades de un género que mantiene reglas enunciativas relativamente fijadas (la enunciación personal y la enunciación impersonal), formas compositivas variables y formas arquitectónicas que registran las menores pulsaciones de la Historia. Sólo a partir de las formas arquitectónicas y de su pulso histórico es posible comprender el devenir de las formas compositivas. Sentir el latido de la Historia en los textos literarios es la gran conquista de un método que en lo sustancial reproduce la dialéctica material de la creación artística verbal.

Bibliografía

Referencias literarias

- ALARCÓN, P. A., *El sombrero de tres picos*, Madrid, Alhambra, 1985.
- ALAS "CLARÍN", L., *La Regenta*, Madrid, Cátedra, 1984.
- , *Su único hijo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- ANÓNIMO, *Lazarillo de Tormes*, (ed. de F. Rico), Madrid, Cátedra, 1987.
- AYALA, F., "El mensaje" en *Los usurpadores. La cabeza del cordero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
- BAREA, A., *La forja de un rebelde. La forja*, Madrid, Turner, 1984.
- , *La forja de un rebelde. La ruta*, Madrid, Turner, 1984.
- BAROJA, P., *El árbol de la ciencia*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, 13ª.
- , *Las inquietudes de Shanti Andía*, Madrid, Cátedra, 1984, 6ª ed.
- BRYCE ECHENIQUE, A., *La vida exagerada de Martín Romaña*, Barcelona, Argos-Vergara, 1981.
- , *Tantas veces Pedro*, Madrid, Cátedra, 1981.
- CABALLERO, Fernán, *La Gaviota*, Madrid, Castalia, 1979.
- CABALLERO BONALD, J. M., *Dos días de setiembre*, Barcelona, Argos-Vergara, 1979.
- CASTILLO-PUCHE, J. L., *Sin camino*, Barcelona, Destino, 1983.
- CELA, C. J., *La colmena*, Madrid, Castalia, 1987, 2ª ed.
- , *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Destino, 1984, 13ª ed.
- , *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, Barcelona, Destino, 1979.
- , *Pabellón de reposo*, Barcelona, Destino, 1985, 2ª ed.
- , *San Camilo 1936*, Madrid, Alianza, 1982, 5ª ed.
- CERVANTES, M., *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Castalia, 1978.
- , *La gitanilla en Novelas Ejemplares I*, Madrid, Castalia, 1985, 2ª ed.
- DELIBES, M., *Cinco horas con Mario*, Barcelona, Destino, 1976, 10ª ed.
- ESPRONCEDA, J., *Sancho Saldaña o el castellano de Cuéllar*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, W., *Volvoreta*, Madrid, Cátedra, 1980.
- FERRERO, J., *Opium*, Barcelona, Plaza y Janés, 1986.
- FOZ, B., *Vida de Pedro Saputo*, Barcelona, Laia, 1973.
- FUENTES, C., *La muerte de Artemio Cruz*, Barcelona, Bruguera, 1982, 2ª ed.
- GALEANO, E., "Nicaraguando" en *El País* de 29 de septiembre de 1987.

- GARCÍA, Consuelo, *Luis en el país de las maravillas*, Barcelona, Lumen, 1984, 2ª ed.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Crónica de una muerte anunciada*, Barcelona, Bruguera, 1981.
- , *El amor en los tiempos del cólera*, Barcelona, Bruguera, 1985.
- GIL Y CARRASCO, E., *El señor de Bemibibre*, Madrid, Cátedra, 1987.
- GOYTISOLO, J., *Reivindicación del conde don Julián*, Barcelona, Seix-Barral, 1976.
- GUELBENZU, J. M., *El río de la luna*, Madrid, Alianza, 1981.
- KUNDERA, M., *La vida está en otra parte*, prólogo de Carlos Fuentes, Barcelona, Seix-Barral, 1985, 2ª ed.
- LARRA, M. J., *El doncel de don Enrique el Doliente*, Madrid, Cátedra, 1984, 3ª ed.
- LÓPEZ RUBIO, J., *Roque Six*, Barcelona, Seix-Barral, 1986.
- MARSÉ, J., *Si te dicen que caí*, Barcelona, Seix-Barral, 1976.
- , *La oscura historia de la prima Montse*, Barcelona, Argos-Vergara, 1979.
- MARTÍN-SANTOS, L., *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix-Barral, 1980, 16ª ed.
- MENDOZA, E., *La ciudad de los prodigios*, Barcelona, Seix-Barral, 1986.
- PARDO BAZÁN, E., *Los Pazos de Ulloa*, Madrid, Alianza Editorial, 1966.
- , *La Tribuna*, Madrid, Cátedra, 1982, 4ª ed.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Doña Perfecta*, Madrid, Cátedra, 1984, 2ª ed.
- , *El abuelo*, Madrid, Alianza, 1986.
- , *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Cátedra, 1983.
- , *La desheredada*, Madrid, Alianza Editorial, 1978, 5ª ed.
- , *Lo prohibido*, Madrid, Castalia, 1971.
- , *Marianela*, Madrid, Cátedra, 1983.
- , *Misericordia*, Madrid, Cátedra, 1982, 2ª ed.
- , *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1981-1988.
- PUIG, M., *Pubis angelical*, Barcelona, Seix-Barral, 1979.
- QUINTANA, M. J., *Obras completas*, BAE vol. XX, Madrid, Atlas, 1946.
- RÍOS, J., *Larva*, Barcelona, Llibres del Mall, 1984, 2ª ed.
- SAMANIEGO, F. M., *Fábulas*, Madrid, Castalia, 1973.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, R., *El Jarama*, Barcelona, Destino, 1984, 7ª ed.
- , *El testimonio de Yarfoz*, Madrid, Alianza, 1986.
- SENDER, R. J., *Crónica del alba*, Madrid, Alianza, 6ª ed., 3 vols.
- UNAMUNO, M., *Niebla*, Madrid, Cátedra, 1984, 4ª ed.
- , *San Manuel Bueno, mártir*, Madrid, Alianza, 1976, 5ª ed.
- USLAR PIETRI, A., *Las lanzas coloradas*, Barcelona, Bruguera, 1982, 2ª ed.
- VALLE-INCLÁN, R., *La corte de los milagros. Cuento de abril. Sonata de Primavera*, Barcelona, Plaza-Janés, 1986.
- VARGAS LLOSA, M., *La ciudad y los perros*, Barcelona, Seix-Barral, 1976, 14ª ed.
- VÁZQUEZ, A., *La vida perra de Juanita Narboní*, Barcelona, Seix-Barral, 1982.

Referencias bibliográficas

- AUTHIER, J., [1978], "Les formes du discours rapporté. Remarques syntaxiques et sémantiques à partir des traitements proposés", *DRLAV (Documentation et recherche en linguistique allemande contemporaine -Vincennes)* núm. 17, págs. 1-87.
- , 1984 "Hétérogénéité(s) énonciative(s)", *Langages*, 73, págs. 98-111.
- BAJTÍN, M. M., (Véase V. N. Voloshinov), [1963], *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Moscú, Sovetskij pisatel. Citado por la traducción francesa *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, 1970, L'Age d'Homme.
- , [1975], *Voprosy literatury i èstetiki*. Moscú, Xudozestvennaja literature. Citado por la traducción inglesa *The dialogic imagination (four essays)*, Austin, 1981, University of Texas Press. Traducción española *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- , [1979], *Estetika slovesnogo tvorchestva*. Moscú, Iskustvo. Citado por la traducción francesa *Esthétique de la création verbale*, París, 1984, Gallimard. Traducción española *Estética de la creación verbal*, Méjico, Siglo XXI, 1982.
- BAL, M., [1977], "Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit", *Poétique*, 29, págs. 107-127.
- , [1985], *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra.
- , [1986], "Tell-tale theories" *Poetics Today*, vol. 7:3, págs. 555-564.
- BALLY, CH., [1912], "Le style indirect libre en français moderne, I et II", *GRM (Germanisch-Romanische Monatsschrift)*, págs. 549-556 y 597-606.
- , [1914], "Figures de pensée et formes linguistiques, I et II", *GRM*, págs. 405-422 y 456-470.
- , [1930], "Antiphrase et style indirect libre", en N. Bogholm et al., *A Grammatical Miscellany Offered to Otto Jespersen on his Seventieth Birthday*. Copenhagen, Levin, págs. 331-340.
- BANFIELD, A., [1973], "Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech", *Foundations of Language*, 10, págs. 1-39.
- , [1979], "Où l'épistémologie, le style et la grammaire rencontrent l'histoire littéraire: le développement de la parole et de la pensée représentées", *Langage française*, 44, págs. 9-26.

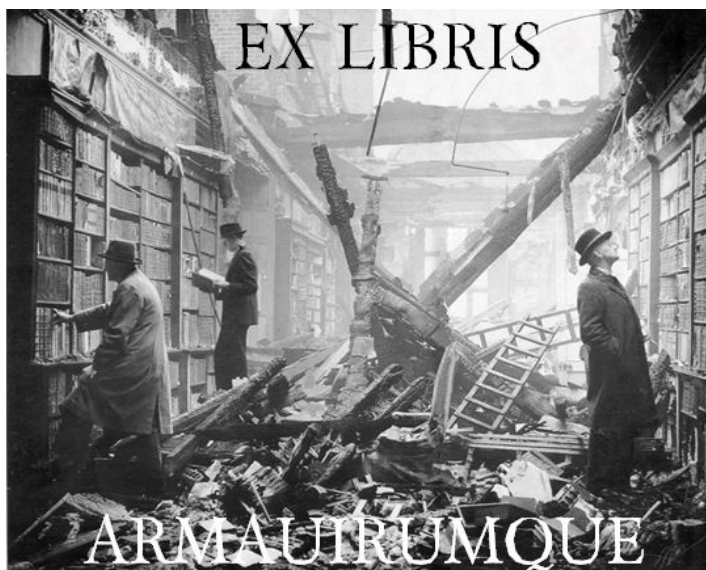
- , [1982], *Unspeakable Sentences*, Boston, Routledge & Kegan Paul.
- BAQUERO GOYANES, M., [1970], *Estructuras de la Novela Actual*, Barcelona, Planeta.
- BARTHES, R., [1966], "Introduction à l'analyse structurale du récit", *Communications*, 8. Citado por aa. vv., *Poétique du récit*, París, Seuil, 1977.
- BELTRÁN ALMERÍA, L., [1990a], *El discurso ajeno. Panorama crítico*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- , [1990b], "La enunciación narrativa: el narrador y la voz dual", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 1, páginas 23-37.
- BENVENISTE, É., [1966], *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard.
- , [1974], *Problèmes de linguistique générale II*, París, Gallimard.
- BOOTH, W. C., [1961], "Distance and point of view" en *Essays in Criticism*, XI; citado por aa. vv., *Poétique du récit*, París, Seuil, 1977.
- BURUNAT, S., [1980], *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española*, Madrid, J. Porrúa Turanzas.
- CERQUIGLINI, B., [1984], "Le style indirect libre et la modernité", *Langages*, 73, págs. 7-16.
- CHATMAN, S., [1978], *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press.
- CLARK, K. & M. HOLQUIST, [1984], *Mikhail Bakhtin*, Cambridge y Londres, Harvard University Press.
- COHN, D., [1978], *Transparent Minds*, Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press.
- , [1981], "The encirclement of narrative. On Franz Stanzel's 'Theorie des Erzählens'", *Poetics Today*, vol. 2:2, págs. 157-182.
- DANON-BOILEAU, L. / BOUSCAREN, J., [1984], "Pour en finir avec Procuste", *Langages*, 73, págs. 57-73.
- DERRIDA, J., [1967], *De la grammatologie*, París, Minuit. Traducción española *De la gramatología*, Méjico, 1971, Siglo XXI.
- DOLEZEL, L., [1964], "Vers la stylistique structurale", *Travaux linguistiques de Prague*, 1 (*L'École de Prague d'aujourd'hui*), págs. 257-266.
- , [1973], *Narrative Modes in Czech Literature*, Toronto, University of Toronto Press.
- DUCROT, O., [1980], *Les mots du discours*, París, Minuit.
- , [1984], *Le dire et le dit*, París, Minuit.
- DUJARDIN, É., [1931], *Le monologue interieur*, París, Messein.
- EMERSON, C., véase MORSON & EMERSON.
- ETREROS, M., [1986], "Estado actual y tendencias de la investigación de la historia de la literatura", *Revista de Literatura*, vol. 48:96, págs. 301-314.
- FEHR, B., [1938], "Substitutionary Narration and Description: A Chapter in Stylistics", *English Studies*, XX, 3, págs. 97-107.
- FERRERAS, J. I., [1987], *La novela en el siglo XVIII*, Madrid, Taurus.
- FILLMORE, CH., [1974], "Pragmatics and the description of discourse" en S. Schmidt, ed. *Pragmatik/Pragmatics II*. Munich.
- , [1975], "Pragmatics and the description of discourse" en S. Schmidt (ed.), *Pragmatik/Pragmatics II. Zur Grundlegung einer expliziten Pragmatik*, Munich.

- FREGE, G., [1892], "Über Sinn und Bedeutung", *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 100, págs. 25-50, citado por la traducción española "Sobre referencia y sentido" en *Estudios sobre semántica*, Barcelona, Ariel, 1984.
- FRIEDMAN, M., [1955], *Stream of consciousness: A Study in Literary Method*, New Haven, Yale U. P.
- FRIEDMAN, N., [1975], *Form and Meaning in Fiction*, Athens, The University of Georgia Press.
- GARCÍA BERRIO, A., [1979], "Lingüística, literalidad/poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)", en *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. 2: 125-170.
- , [1989], *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra.
- GENETTE, G., [1972], *Figures III*. París, Seuil.
- , [1983], *Nouveau discours du récit*. París, Seuil.
- GIRÓN ALCONCHEL, J. L., [1978], "Un caso de insuficiencia de la oración gramatical en español: las formas del discurso" en *Revista de Bachillerato*, suplemento del núm. 8, págs. 37-42.
- , [1986], "La 'escritura del habla' y el estilo indirecto libre en español", *Homenaje a T. Buesa. Archivo de Filología Aragonesa*, págs. 173-204.
- GOUGENHEIM, G., [1946-7], "Du discours intérieur au monologue intérieur", *Le Français moderne*, 14-15, págs. 242-248.
- GREIMAS, A. J.- COURTÈS, J., [1979], *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, París, Hachette. Citado por la traducción española *Semiótica. Diccionario razonado de teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982.
- GUILLERMIN-FLESCHER, J., [1984], "Énonciation, perception et traduction", *Langages*, 73, págs. 74-97.
- HAMBURGER, K., [1957], *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, E. Klett y J. G. Cotta/dtv, 1987.
- HATCHER, A. G., [1944], "Voyage as a Modern Novelistic Device", *Philological Quarterly*, vol. 23:4, págs. 354-374.
- HERCZEG, G., [1963], *Lo stilo indiretto libero in italiano*, Florencia, Sansoni.
- HERNADI, P., [1972], "Free Indirect Discourse and Related Techniques", apéndice de *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*, Ithaca, Cornell U. P., págs. 187-205.
- HILTY, G., [1961], "Oratio reflexa en català", *Estudis Romànics*, 8.
- , [1973], "Imaginatio reflexa", *Vox Romanica*, 32, págs. 40-59.
- , [1974], "Oratio reflexa em Português", *Romanica*, 7, págs. 133-147.
- , [1976], "Oratio reflexa im Italienischen", en *Lebendige Romania. Festschrift für Hans-Wilhelm Klein*. Göttingen, A. Kümmerle, págs. 143-175.
- HOLQUIST, M., véase CLARK & HOLQUIST.
- JAKOBSON, R., [1957], "Shifters, verbal categories, and the Russian verb", *Russian Language Project*, Harvard University. Traducción española "Los conmutadores, las categorías verbales y el verbo ruso" en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.
- , [1960], "Linguistics and Poetics", en T. A. Sebeok, ed., *Style in Language*, Cambridge, Mass., M. I. T. Press. Traducción española en *Ensayos de Lingüística General*.

- KALEPKY, TH., [1913], "Zum 'style indirect libre' ('Verschleierte Rede')", *GRM*, 5, págs. 608-618.
- KALIK-TELJATNICOVA, A., [1965-6], "De l'origine du prétendu 'style indirect libre'", *Le française moderne*, vol. 33:4, págs. 284-294, vol. 34:2, págs. 123-136.
- KAYSER, W., [1970], "Qui raconte la roman?", *Poétique*, 4; citado por aa. vv. *Poétique du récit*, París, Seuil, 1977.
- LÁZARO CARRETER, F., [1975], "¿Es poética la función poética?", *Homenaje a Raimundo Lida*, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV, págs. 1-12.
- , [1976a], *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus, 2ª ed.
- , [1976b], "The literal Message", *Critical Inquiry*, vol. 3:2, págs. 315-332.
- , [1980], *Estudios de Lingüística*, Barcelona, Crítica.
- LERCH, E., [1914], "Die stilistische Bedeutung des Imperfekts der Rede", *GRM*, vol 6:1, págs. 470-481.
- LERCH, G., [1922], "Die uneigentlich direkte Rede", *Festschrift für Vossler. Idealistische Neuphilologie*, págs. 107-119.
- LIPS, M., [1926], *Le style indirect libre*, París, Payot.
- LORCK, E., [1921], *Die 'erlebte Rede': eine sprachliche Untersuchung*. Heidelberg, Carl Winter.
- , [1927], "Noch Einiges zur Frage der 'erlebten Rede'", *Die Neueren Sprachen*, págs. 456-464.
- MARTÍNEZ-BONATI, F., [1960/1983], *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel, 3ª ed.
- , [1981], "El sistema del discurso y la evolución de las formas narrativas", *Dispositio (ESTUDIOS)*, vol. V-VI:15-16, págs. 1-18.
- , [1983], "Mensajes y literatura", en aa. vv. *La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus, 1987.
- MEDVEDEV, P., [1928], *Formal'nyi metod v literaturovedenii*, Moscú. Citado por edición norteamericana *The formal method in literary scholarship*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1985.
- MORSON, G.S. & EMERSON, C., [1989], *Rethinking Bakhtin. Extensions and Challenges*, Evanston, Northwestern University Press.
- , [1990], *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*, Stanford, Stanford University Press.
- MORTARA GARAVELLI, B., [1985], *La parola d'altri*, Palermo, Sellerio.
- McHALE, B., [1978], "Free Indirect Discourse: A Survey of recent accounts", *Poetics and Theory of Literature*, vol. 3:2, págs. 249-287.
- , [1981], "Islands in the stream of consciousness", *Poetics Today*, vol. 2:2, páginas. 183-191.
- , [1983], "Unspeakable Sentences. Innatural Acts", *Poetics Today*, vol. 4:1, páginas. 17-45.
- NORA, E. G. de, [1971], *La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos, 2ª ed., 1982, 3 vols.
- PASCAL, R., [1977], *The Dual Voice*, Manchester, Manchester U. P.
- POZUELO YVANCOS, J. M., [1988], *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- REISZ DE RIVAROLA, S., [1983], "Voces y conciencias modelizantes en el relato literario ficcional" en aa. vv. *La crisis de la literariedad*. Madrid, Taurus, 1987.
- REYES, G., [1984], *Polifonía textual (la citación en el relato literario)*, Madrid, Gredos.

- RICOEUR, P., [1984], *Temps et récit*, París, Seuil; citado por la traducción española *Tiempo y narración II*, Madrid, Cristiandad, 1987.
- , [1986], *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, París, Seuil.
- RIMMON, S., [1976], "A Comprehensive Theory of Narrative: G. Genette's Figures III and the Structuralist Study of Fiction", *Poetics and Theorie of Literature*, vol. 1:1, págs. 33-62.
- RIVAROLA, J. L. / REISZ DE RIVAROLA, S., [1984], "Semiótica del discurso referido", *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid, Castalia, págs. 151-174.
- ROJAS, M., [1981], "Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo", *Dispositio (ESTUDIOS)* vol. V-VI, 15-16, págs. 19-55.
- RON, M., [1981], "Free Indirect Discourse, Mimetic Language Games and the Subject of Fiction", *Poetics Today*, vol. 2:2, págs. 17-39.
- SANZ VILLANUEVA, S., [1980], *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Madrid, Alhambra.
- SEGRE, C., [1985], *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.
- SHAW, D., [1985], *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 3ª ed.
- SIMONIN, J., [1975], "Pour une typologie des discours" en Kristeva, Milnet, Ruwet, *Langage, discours, société*, París, Seuil, págs. 85-121.
- , [1984], "Les plans d'énonciation dans 'Berlin Alexanderplatz' de Döblin ou de la polyphonie textuelle", *Langages*, 73, págs. 30-56.
- SPITZER, L., [1928], "Zur Entstehung der sog. 'erlebten Rede'", *GRM*, 327-332.
- STANZEL, F., [1955], *Typische Formen des Romans*, Göttingen.
- , [1979], *Theorie des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- STERNBERG, M., [1981], "Polylingualism as reality and translation as mimesis", *Poetics Today*, vol. 2:4, págs. 221-237.
- , [1982], "Proteus in Quotation-Land", *Poetics Today*, vol. 3:2, págs. 107-156.
- STEWART, S., [1986], "Shouts on the Street: Bakhtin's Anti-Linguistics", en G. S. Morson, ed. *Bakhtin, Essays and Dialogues on His Work*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, págs. 41-57.
- STRAUCH, G., [1974], "De quelques interprétations récentes du style indirect libre", *Recherches anglaises et américaines*, 7, págs. 40-73.
- SUÁREZ GRANDA, J. L., [1986], *Guía de lectura de Tiempo de silencio*, Madrid, Alhambra.
- TACCA, O., [1973], *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos.
- TAMIR-GHEZ, N., [1976], "Personal Narrative and Its Linguistic Foundation", *Poetics and Theorie of Literature*, vol:1, págs. 403-429.
- THIBAUDET, A., [1922], *Gustave Flaubert (1821-1880). Sa vie - Ses romans - Son style*, París, Plon.
- TODEMANN, F., [1930], "Die erlebte Rede im Spanischen", *Romanische Forschungen*, 44, páginas. 103-184.
- TODOROV, T., [1981], *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*. París, Éd. du Seuil.
- USPENSKY, B., [1973], *A poetics of composition*, Berkeley, Univ. of California Press.
- VAN DIJK, T. A., [1977], *Text and context*, citado por la traducción española, *Texto y contexto*, Madrid, Cátedra, 1980.
- VILLANUEVA, D., [1982], *La lectura crítica de la novela*, Leiden, Universidad de Leiden.

- VOLOSHINOV, V. N., [1929], *Marksizm i filosofija jazyka: Osnovnye problemy sociologicheskogo metoda v nauke o jazyke*, Leningrado, Priboj, citado por la traducción francesa *Le marxisme et la philosophie du langage*, París, Minuit, 1977.
- , [1930], *El lenguaje como práctica social*. Se trata de una colección de artículos aparecidos en revistas de Leningrado desde 1926 a 1930 —la mayoría de esta última fecha— y que citamos por la traducción italiana *Il linguaggio come pratica sociale*, Bari, Dedalo, 1980. Varios de estos artículos se encuentran traducidos en Todorov (1981).
- VYGOTSKI, L. S., [1934], *Pensamiento y lenguaje*. Traducción española, Buenos Aires, Pléyade. Citado por la traducción portuguesa *Pensamento e linguagem*, Lisboa, Antidoto, 1979.
- WALZEL, O., [1926], *Das Wortkunstwerk*. Leipzig.
- WEINRICH, H., [1964], *Tempus. Gesprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, Kollhammer, citado por la traducción española *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos, 1978.
- YNDURÁIN, F., [1969], "La novela desde la segunda persona: análisis estructural", en *Clásicos modernos. Estudios de Crítica literaria*, Madrid, Gredos.



Índice analítico y onomástico

- Abuelo, El*, 87n, 192
 acabado, 32-33
Adolphe, 160, 165n
Agathon, 118
 ahora en el pasado, 114-115, 150-154, 164-167
 ahora en el presente, 114-115, 150-154, 164-167
 Alarcón, P.A. de, 120
 Alemán, M., 152, 159
Alcibiade, 97n
 alteridad, 28
 Álvarez Fernández, 65n
Amaya o Los vascos en el siglo VIII, 119
Amor en los tiempos del cólera, El, 71, 81, 93, 111-112, 145
anisochronie, 173
 antefuturo hipotético, 151
 aoristo, 35
Árbol de la ciencia, El, 57, 79, 83, 90, 104, 109, 124
 Arconada, C., 65n
 Aristóteles, 32
 Artemio Cruz, 58
Atalá, 165n
Auktoriale Erzählsituation, 144
 Austen, J., 108, 118
 Authier, 15
 autobiografía, 26, 149, 161
 autor, 19, 50, 156 autor-juez, 105
authorial narration (narración desde el punto de vista del autor), 50, 71-72, 80, 116, 142, 152, 155, 156
 Ayala, F., 68n, 166
 Azúa, F., 168
 Bacarisse, 68n
 Bajtín, 9, 13, 21, 22, 23, 24 y n, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 38, 40, 47, 48 y n, 49, 85n, 86, 113n, 115, 126, 146, 191, 194
 Bal, M., 16, 43, 107, 176n
 Balzac, H., 63, 95
 Bally, Ch., 14, 15, 95n, 96n, 164
 Banfield, 15, 19, 27, 33, 35, 36, 39, 40, 43, 47, 115, 152, 176n, 190
 Baquero Goyanes, 82n
 Barea, A., 150, 151, 153, 158, 159, 160, 170
 Baroja, 56, 59, 64 y n, 79, 82n, 109, 124
 Beauvoir, S. de, 189
 Behagel, O., 55n
 behaviorista, lingüística, 31
 Beltrán, L., 19n
 Benveniste, É., 15, 23n, 27, 29, 33, 35 y n, 36, 38, 40 y n, 43, 69n, 177
Bericht, 54-55, 57, 62, 95 y n
Berlin Alexanderplatz, 143
 Biely, 27, 59
Blanc et le noir, Le, 96n
 Blasco Ibáñez, 103
 Blok, 27
 Borrás, 65n
 Bouscaren, J., 16, 23n
 Bryce Echenique, A., 137
 Bühler, K., 25n

- Bujarin, 26n
 Burunat, S., 127n, 128, 135
 Butor, M., 177, 185, 192
- Caballero Bonald, 79
Cabeza del cordero, La, 169
 Cajal, 65n
 Campillo, N., 101n
 Camus, A., 173
Caudide, 128
 Canetti, E., 149
Carmen, 165n
 Carranque, 65n
Casa de Aizgorri, La, 86
 Castillo Puche, 65n
 Castroviejo, 65n
 categorías compositivas (composición), 48, 49-51, 107, 194-195
 categorías arquitectónicas (arquitectura), 48, 51-54, 194-195
 cartas, 50n
 Cela, 46, 59, 67n, 68, 69, 115, 170, 178n, 179n, 186
 Celaya, G., 65n
Celestina, La, 86
 Cerquiglini, 15
 Cervantes, 60, 128, 130, 183
 Chabás, J., 68n
 Chacel, R., 68n
 Chateaubriand, 165n
 Chatman, S., 15, 128
Chute, La, 173
 Cide Hamete Benengeli, 19
Cien años de soledad, 81, 194
 cierre, 32-33
Cinco horas con Mario, 173, 187, 188
 cine, 37
Ciudad de los prodigios, La, 67n, 105
Ciudad y los perros, La, 190n
 "Clarín", 46, 60, 63, 94, 122, 123, 125
 Clark, K., 24n
 Cohn, D., 9, 17, 18, 21, 22, 43, 45, 46, 50, 71, 82, 85 y n, 86 y n, 93, 105, 106, 107, 112, 115, 116, 118, 127, 128, 131, 138-139, 142, 143, 144, 145 y n, 146, 147, 149 y n, 150, 152, 153 y n, 154, 155, 156, 160, 161, 164, 172-174, 175, 176 y n, 178, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 196
Colmena, La, 46, 59, 67n, 69, 114, 139-140
 concepción formalista de la novela, 82
 conjunciones discursivas, 16
 consonancia/disonancia, en narrativa personal, 152-155, 157-161; en psiconarración de narrativa impersonal 109-111; consonante, ver *tendencia consonante*
 Contes, 96n
 Constant, B., 128, 160, 165n
Conversación en la Catedral, 69
 Cortázar, 176
Corte de los milagros, La., 64
 Coseriu, E., 142
Crónica de una muerte anunciada, 70, 81, 154
Crónica del alba, 161, 167
- Danon-Boileau, L., 16, 17, 23n
De las Casas, Fray Bartolomé, 98
 De Man, P., 33n
 deconstrucción, 33n
 deconstructiva, orientación, 16
 Delibes, 187
 Derrida, J., 33n
Desheredada, La., 59, 60, 78, 84, 86, 89, 101, 102, 113, 115, 121, 122, 132, 133, 134, 148, 153, 173, 183, 184, 186
 destinatario-observador, 26
 diálogo, 28, 50, 62, 63, 65-66, 76, 79, 81-87, 90, 106, 124, 137, 168-170
 dialogismo, 13
 diarios, 50n
 Díaz Fernández, 65n
 Diderot, 97n, 165
discours immédiat, 185
 discurso ajeno, 13, 18, 19n, 52-53
 discurso ajeno referido por un personaje, 90
 discurso del personaje, 18
 discurso directo (o estilo directo), 15, 16, 49, 50, 57, 58, 76, 120
 discurso directo libre, 15, 120

- discurso directo particularizado, 54, 58-59, 64
 discurso directo preparado, 54, 57-58, 62
 discurso directo subordinado, 15
 discurso directo sustituido (discurso sustituido), 60-61
 discurso disperso en la narración, véase discurso referido disperso y oculto
 discurso indirecto mixto (tendencia mixta), 64
 discurso indirecto, (o estilo indirecto), 15, 16, 49, 50, 54, 76, 87-93, 193, discurso indirecto mimético, 16, discurso indirecto subordinado, 15
 discurso indirecto libre, (discurso directo no personal) 47, 59, 60, 76, 81, 88, 93, 95 y n, 97, 98, 103, 128, 193
 discurso indirecto de reproducción meramente conceptual, 16
 discurso indirecto mimético en algún grado, 16
 discurso narrativo, 21-47
 discurso oculto en la narración, véase discurso referido disperso y oculto
 discurso pseudo directo, 16
 discurso pseudo-indirecto, 16
 discurso referido disperso y oculto, 46, 51, 54, 59, 63, 69, 76, 89, 107, 109, 111, 112-116, 122, 123, 141, 159-160, 195
 discurso representado, 15
 discurso retórico, 57-58, 59, 77, 78, 109, 118, 119
 discurso sustituido, 51, 60, 183-184
 disonancia, véase consonancia
 Döblin, 143
Docena de cuentos, Una, 101n
 Dolezel, 15, 128
Doncel de don Enrique el Doliente, El, 101n, 108, 116-117
Doña Perfecta, 56, 63, 121
Doña Urraca de Castilla, 119
Dos días de setiembre, 69, 79, 140
 Dos Passos, J., 17
 Dostoievski, 17, 58, 59, 63
 Dujardin, 189
 Dumas, 100
 Egger, V., 145
 Emerson, 24n
Emile, L', 97n
 empatía, 126
 enunciado, 30, 31, 41
 enunciación, 11, 17, 23-24 concepción enunciativa, 18, 41; enunciación relatada, 193, 195
Episodios nacionales, 168
 Erenburg, 59
erlebte Rede (discurso indirecto libre), 14, 98, 101 y n, 117, 165
Escenas matritenses, 166
 Esenin, 27
 Espina, A., 68n
 Espronceda, 77, 101n, 119
 estilística, 31
 estilo individual, 30, estilo de función, 30
 estilo del narrador, 15
 estilo mixto, 15
 estructuralismo, 14, 19, 40-43, concepción estructuralista del discurso ajeno, 18
experiencing self, 45, 150-154
 Etreros, M., 195n

Fables, 95n
Fábulas, 98n, 130
 fases perceptivas, véase tendencias perceptivas
Fedro, 33n
 Fénelon, 128
 "Fernán Caballero", 77, 101n
 Fernández Flórez, 65n
 Fernández de la Reguera, 65n
 Fernández y González, M., 165
 Ferreras, 100
 Ferrero, J., 69, 81, 126, 144
 ficción, 25, 36, 42, 47, 53, 62
 Fielding, 108
figural narration (narración desde el punto de vista del personaje), 46, 50, 71-72, 80, 116, 155

- Fillmore, 15
 Flaubert, G., 63, 120, 127
 flujo de pensamiento, (*stream of consciousness*), 78, 120, 121, 126, 138, 175
 focalización, 41, 186
Fontana de Oro, La, 121
Forja, La, 150, 151, 153, 158
Forja de un rebelde, La, 151, 161, 169
 formalismo, 27, 31
Fortunata y Jacinta, 89, 102-103, 121, 123
 Foz, B., 55, 62
Francisco Pizarro, 99, 100
 frases parentéticas, 82, 119, 120, 128-131, 134, 144, 161, 270
Fräulein Else, 266
Free Fall, 163
 Frege, 52
 Freud, 180, 183
 Fromentin, 128
 Fuentes, C., 38 y n, 39, 44, 45, 47, 176, 177, 184
 función poética, 21, 27-28n, 22 y n
 futurismo, 27
 futuro, 177-178; autorreflexivo o narrativo, 185
 futuro hipotético, 151
- Galdós, 56, 59, 60, 62, 63, 82n, 87n, 89, 102, 103, 112 y n, 121, 122, 123, 131, 133, 134, 135, 148, 157, 159, 166, 173
 Galeano, E., 92
 García, Consuelo, 150
 García Berrio, A., 33
 García Hortelano, 65n
 García Márquez, G., 69, 70, 71 y n, 81, 144, 154
Gaviota, La, 58, 101, 108-109
 género, 33
 géneros del discurso, 17, 22, 27, 30-31
 géneros literarios, 22, 23-34
 géneros narrativos, 30, 35-36
 géneros primarios, 28, 29, 31
 géneros secundarios, 28, 29, 30, 31
- Genette, G., 16, 17, 19, 23n, 35n, 38, 40, 41, 43, 44 y n, 47, 87, 107, 148, 173, 176n, 185, 186
 Gide, 155
 Gil, I.M., 68n
 Gil y Carrasco, E., 57, 77
 Giménez Arnau, 65n
 Girón Alconchel, 15, 23n
gitanilla, La, 60, 183
 Goethe, 17, 189
 Gogol, 58
 Golding, 163
 Gómez de la Serna, R., 64n, 68
 Gougenheim, 128
 Goytisolo, J., 69 y n, 177, 178, 179n, 184, 185, 191
 gramática, 31
 gramática generativa, 15
 Greimas, 22
 Guelbenzu, J.M., 69, 144
 Gutiérrez, 100
Guzmán de Alfarache, 45, 150, 152, 157
- hablante, 24-25, 39, 41
Hambre, 150, 155
 Hamburger, K., 22, 23 y n, 24, 27, 29, 32, 33, 35, 36, 39, 42 y n, 43, 115, 155, 156, 164
 Hammet, D., 30
 Hamsun, K., 150, 153, 155
 Haro Ibars, E., 69n
 Heidegger, 22
 Hernadi, 15
 héroe, 25, 75
 Herczeg, G., 116n, 128
 Hesse, H., 163
 heterodiscursividad, 69, 80, 92, 93, 114, 115, 141n, 143, 144, 180
 hibridación, 126, 127
 Hilty, 15, 16
Historia de un idiota contada por él mismo, 168, 171
Historia y conciencia de clase, 27
 Holquist, M., 24n
 Hugo, V., 118, 128, 131

Ich-Erzählung, 44, 75
 imperfecto, 35, 94, 151
Incógnita, La, 87, 192
 individualismo crítico (criticismo), 50,
 56, 71-72, 82, 116, 134, 155, 157,
 192
 individualismo relativista (relativis-
 mo), 50, 71-72, 82, 105, 116, 125,
 157, 167, 175, 192
Infierno y la brisa, El, 190n
Immoraliste, L', 155
Inquietudes de Shanti Andía, Las,
 169
 intelectualismo, 68
 interlocutor, 25, 39, 41, 42, 43, 45,
 47, 135, 137, 138, 182, 183
 interpretación fática, 52
 Iriarte, 98
 ironía, 107, 125, 126
 Isla, P., 98

Jacques le fataliste, 97n
 Jakobson, R., 21, 23, 26n, 27, 28, 29,
 32, 41 y n, 43, 44n
 James, H., 19
Jarama, El, 66, 90, 91
 Jardiel Poncela, 68n
 Jarnés, B., 68n
 Jiménez, J.R., 86
 Jové, 65n
 Joyce, J., 68, 107, 108, 127, 134, 146,
 147, 172, 174, 176, 190
Juegos de manos, 140
 Juegos Miméticos del Lenguaje
 (MLG), 16

Kafka, 167
 Kaiser, W., 19, 47
 Kalik-Teljatnicova, 15, 55n, 94, 95 y
 n, 119
 Kundera, 38 y n, 39, 47, 147

La Fayette, Mme. de, 128
 La Fontaine, 95 y n, 96n, 116n
 Lacan, 184
 Landínez, 65n

Lanzas coloradas, Las, 104
 Larbaud, V., 189
 Larra, 101n, 108, 118
Larva, 163
Lauriers sont coupés, Les, 189
Lazarillo, 156-157, 159, 161, 191,
 Lázaro Carreter, F., 13, 21, 22, 23, 24,
 28, 31, 32 y n, 33, 34, 48
 lector implícito, 157, 159
 Ledesma Miranda, 65n
 legitimidad epistémica, véase moti-
 vación epistémica
 lenguaje artístico, 32
 lenguaje literal, 31, 32
 lenguaje literario, 23, 35
 lenguaje no literal, (fungible), 31-32
 Lera, 65n
 Lerch, E., 14
 Lerch, G., 51n, 96n
Leutnant Gustl, 189
 Lips, 14, 17, 95-97 y n, 100n, 116 y n,
 117, 118, 120, 164, 165 y n
 lírica, 26, 27, 30, 37
 literalidad, 36, 40, 75.
 literariedad, 32, 56
Literatura y revolución, 26n
 Lizón, 65n
 López Rubio, 68n, 135, 137
 Lorenzo, P.de, 68n
 Lork, E., 14, 98
Lotte in Weimar, 189, 191
 Lubbock, P., 19
 Lukács, 27
Luis en el país de las maravillas, 150,
 153, 168, 171

Llamazares, J., 69

Madame Bovary, 120
 Madariaga, S., 64n
 Mann, T., 107, 108, 189, 191
Manon Lescaut, 165
 Manzoni, 116n
 March, 65n
Martaneta, 89, 101, 121
 Marivaux, 165
 Marmontel, 97 y n, 116, 117
 Marquina, 86

- Marsé, J., 69
 Martín-Santos, L., 81, 111, 115, 143, 176, 186
 Martínez-Bonati, 15, 27, 33, 35, 36, 48, 195n
 Martínez Colomer, 100
Marxismo y la filosofía del lenguaje, 27
 Maiakovsky, 27
 McHale, B., 16, 17, 40, 43, 87, 126, 154, 176n
 Medio, D., 65n
 Medvedev, P.N., 27, 48n
 memoria, 149
Memorias de un loco, 165
 Mendoza, E., 67n, 71, 154
 "Mensaje, El", 166
 Merimée, 165n
 Mesonero Romanos, 165, 166
 Metáfora sintáctica, 15
Método formal en la ciencia de la literatura, El, 27
Método sociológico en la ciencia de la literatura, El, 26
 Miau, 59, 135
 Millás, J.J., 69
 mimesis, 16, 49 y n, 185
 Miquelarena, 68n
 Mira, 65n
Misérables, Les, 131
Misericordia, 134
Modification, La, 177
 monólogo autobiográfico, 173-176, 185
 monólogo autocitado, 50, 148, 160-164, 166
 monólogo autonarrado, 50, 118, 148, 152, 159, 162, 164-167
 monólogo autónomo, 17, 50, 68, 127, 133, 141, 142, 143, 166, 172-192, 194, 195
 monólogo autorreflexivo, 162, 176-185
 monólogo citado, 17, 50, 62, 63, 68, 106-108, 114, 120, 122, 127-147, 161, 172, 174, 182, 193-195
 monólogo inmediato, 185-189
 monólogo interior, 81, 106, 127 y n, 128 y n, 190n
 monólogo interior indirecto, 127n
 monólogo-memoria, 173, 175, 176, 178, 186, 187
 monólogo narrado, 17, 46, 50, 58, 62, 63, 64, 76, 84, 93, 94, 102, 105, 106, 107, 108, 109, 113 y n, 114, 115, 116-127, 133, 134, 146, 164, 167, 175, 195
 Montengón, 100
 Montesinos, J.F., 155
 Montesquieu, 128
 Mor de Fuentes, 100
 Morson, G.S., 24n
 Moratín, 98
 Mortara Garavelli, B., 128
 motivación epistémica, 174-176
 motivación realista, 75, 76
Mrs. Caldwell habla con su hijo, 186
Muerte de Artemio Cruz, La, 173, 177, 178, 181, 190n
 Mukarovsky, 145
 Mulder, E., 65n
 Muñoz Molina, 69
 Muñoz Rojas, 68n
 Mur Oti, 65n
 Musil, R., 108, 109, 112, 147
 Náchter, 65n
 narrador, 19, 38, 39, 42, 50, 107, 152, 155, 156, 164; no-narrador, 45, 46, 47
 narrador onmisciente, 67 y n
 narrador testigo, 70, 154, 176n
narrating self, 45, 150-154
 narrativa impersonal, 44, 75-147
 narrativa personal (*Ich-Erzählung*), 44, 148-171
 narrativa personal consonante (*experiencing self*), 149-154, 155-159, 159
 narrativa personal disonante (*narrating self*), 149-154, 155-159
 Naturalismo, 58, 64, 124
 Navarro Villoslada, 101n, 119
 Neville, 68n
Niebla, 135, 138
Niño de la bola, El, 101n
 Nora, E.G. de, 64n, 65 y n, 68 y n
nouveau roman, 178, 180

novela, concepción dialógica, 13
 novela barroca, 116
 novela dialogada, 82 y n, 85-86
 novela-diario, 86
 novela epistolar, 86
 novela feminista, 154
 novela histórica, 119
 novela monologada, 86
 novela negra, 30
 novela social de posguerra, 65 y n
 novelistas románticos, 77
 Núñez Alonso, 65n

objetivismo (véase tendencia objeto-sintética),

Olive, 100

omnisciencia, 152, 156

Opium, 81, 126

Oratio quasi obliqua, 16, 88

Ortega y Gasset, 80

Oscura historia de la prima Montse,
La, 158, 160, 170-171, 181, 185

otro, el, 52-54, 61, 66

Pabellón de reposo, 186

palabra, en sí, 29; neutra, 29; ajena,
 29, 30;

Palacio Valdés, 166

Pardo Bazán, E., 58, 59, 103, 124,
 166

parentéticas, 82, 119, 120, 128-131,
 144, 161, 270

Parole intérieure, *La*, 145

pasado no remotospectivo, 153

Pascal, R., 15, 17, 19

Pascual Duarte, 162, 169, 170, 186

Paul et Virginie, 116

Pazos de Ulloa, *Los*, 103, 121, 124

Pedro Saputo, 55, 63, 88

Pensamiento referido, 50

Pensamiento retórico, 58

Pepita Jiménez, 87, 101, 121, 192

Pereda, 166

Pérez de la Ossa, 65n

Platón, 145

pluscuamperfecto, 33, 94, 151

Pobres gentes, 58

poesía, 30

polifonía, 30, 126, 143

Pombo Angulo, 65n

Ponzio, A., 26 y n

Portrait of the Artist as a Young Man, A, 107, 175

Pozuelo Yvancos, J.M., 16

presente narrativo, 151, 153

pretérito narrativo, 94

Prévost, A., 165

Primer amor, 87

principio estructural de la funcionalidad, 142

"Problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria, El", 48

"Problema de los géneros del discurso, El", 28

Procusto, principio de, 17

Prohibido, *Lo*, 148, 150, 153, 157,
 158, 162, 169

proletarios (novelistas), 65

Promessi sposi, 116n

Proteo, principio de, 17

Proust, 17, 109, 112, 147, 149, 150

psiconarración, 17, 51, 84, 107-112,
 119, 120, 144, 155, 159-160, 194

psiconarración consonante, 109,

psiconarración mutativa, 110

Pubis angelical, 184

Puig, M., 184

Quatre flacons, *Les*, 117

Quijote, 76-77, 88, 106, 128-129

Quintana, 98, 99, 117, 118

Rabelais, 71n

racionalismo, 88

Realidad, 86

Recherche, *À la*, 149, 150, 155

récit isochrone, 173

Reflektorfigur, 46

Regenta, *La*, 39, 44, 46, 60, 102, 121,
 122

Reisz de Rivarola, S., 16, 49n

Reivindicación del conde don Julián, 173, 177, 178-179, 181

Religieuse, *La*, 165
 René, 165n
 réplica interna, 52
 Reyes, G., 16, 88
 Ricoeur, P., 22, 37, 38
Río de la luna, *El*, 238
 Ríos, J., 163
 Rivarola, J.L., 16
 Robles, 68n
 Rojas, M., 15
 Romanticismo, 26, 57
 Romero Soriano, 65n
 Ron, M., 16
Roque Stx, 135-136
 Ros, 91n.
Rouge et le noir, *Le*, 100n
 Rousseau, 97n, 165
Ruta, *La*, 151, 153, 158, 159

Saint-Pierre, B., 116
 Sakulin, P., 26
 Salinas, P., 64n, 68n
 Salvador, 65n
 Samaniego, 98, 130,
 Sampedro, 65n
San Camilo, 1936, 173, 178n, 179n
San Manuel Bueno, mártir, 154, 169
 Sánchez Ferlosio, R., 65n, 66, 69
 Sánchez Mazas, 65n
Sancho Saldaña, 101n, 119, 131
 Sanz Villanueva, 65n, 66, 67n, 83n,
 85n
 Saussure, 31
 Sauvignon, 65n
Schloß, *Das*, 167
 Schmidt, Arno, 163
 Schnitzler, 189
 Segre, C., 196
 selección estilística, 75
 SELF, 39, 152
 Sender, R.J., 65n, 167
Señor de Bembibre, *El*, 57, 77
 Serrano, 65n
 Shaw, D., 71n
Si te dicen que caí, 143-144
 siglo de oro, 88
 simbolismo, 27
 Simon, Claude, 179, 191

Simonin, J., 23n, 143
Sin camino, 91, 109-110, 140
 sistema actancial, 22
 sistema personal en la narración, 43-
 47
 sistematicidad, 22, 31
 soliloquio, 129-130, 132, monólogo
 solitario, 138
Sombrero de tres picos, *El*, 101, 120-
 121, 131-132
 Spitzer, 14, 16, 150
 Staël, Mme. de, 118, 165n
 Stanzel, 38, 46, 144
 Stendhal, 100n, 128
Stepenwolf, *Der*, 163
 Sternberg, M., 16, 17, 49n
 Straugh, G., 15
Su único hijo, 94
 Suárez, M., 65n
 Suárez Carreño, 65n
 Suárez Granda, 141n
 subjetivismo, véase tendencial ver-
 bal-sintética,
 sujeto cognitivo (sujeto de concien-
 cia), 15, 19, 22, 39, 40, 44, 45, 46,
 47, 51, 56, 63, 65, 68 y n, 81, 92,
 93, 105, 116, 125, 134, 138, 142,
 144, 155, 158, 167, 183
 sujeto de la enunciación (enuncia-
 dor), 22, 23, 37-39, 40, 42, 43, 44,
 46, 47, 51, 116, 125, 149, 152,
 155, 164, 176
 sujeto moralizador, 153, 157
 sumario diegético, 16
 sumario menos diegético, 16

Tacca, O., 128 y n, 190n
 Tamir, N., 38, 39, 40, 41, 42 y n, 43,
 164
Tantas veces Pedro, 137-138
 teatro, 37
 tema, 30
 tendencia consonante, 62, 69-71, 81,
 83, 93, 111, 125, 126, 144, 152-
 153, 171
 tendencia mixta (tendencia particu-
 larizadora), 54, 62, 64-65, 70, 78,
 82, 83, 84, 109, 124, 134, 155, 169

- tendencia objeto-analítica, 54, 55, 62-63, 78, 82, 83, 88, 100n, 101, 109, 117, 120, 133, 155, 165n, 168-169; del discurso indirecto, 54, 62
- tendencia objeto-sintética (objetivismo), 62, 65-66, 70, 159-160, 162, 167, 168, 169
- tendencias perceptivas (o fases perceptivas) 52, 54, 61-72
- tendencia verbal-analítica, 54, 63, 78, 82, 84, 85, 88, 100n, 103, 109, 112, 114n, 120, 123, 132, 134, 155, 168, 169, 173; del discurso indirecto, 56
- tendencia verbal-sintética, (subjetivismo) 62, 66-69, 70, 79, 80, 83, 84, 85, 93, 110, 112, 114n, 125, 136, 140, 159, 160, 170, 173
- Temps et récit*, 22
- teoría de la enunciación, 21, 22
- Testimonio de Yarfoz, El*, 171
- Tiempo de silencio*, 68, 69, 79, 80, 81, 84-85, 87, 92, 105, 110, 114-115, 125, 140-141, 142, 143, 173, 174, 177, 180, 181, 182, 183, 186, 188
- tiempo verbal (véase los tiempos correspondientes)
- Tod in Venedig, Der*, 107
- Todemann, 14, 17, 98 y n, 99, 101 y n, 117, 118, 119, 165, 166
- Todorov, T., 23n
- Tójar, 100
- Tolstoi, 135
- Tom Jones*, 118
- Torbado, 176
- Tormenta de verano*, 65n
- Torres Villarroel, 168
- Transparent Minds*, 106, 193
- Tribuna, La*, 58, 79, 103 y n
- Trois Mousquetaires, Les*, 100n
- Trotsky, 26n
- tú autorreflexivo, 15, 45, 135, 140, 141, 143, 158, 176-185
- Turgueniev, 87
- Ulysses*, 68, 86, 87, 127, 134, 172, 188
- Unamuno, 135, 137, 154
- USA, trilogía, 17
- Uslar Pietri, A., 104, 105
- Uspensky, 18n, 183
- Valera, J., 60, 166
- valoraciones sociales supuestas, 25
- Valle-Inclán, 59, 64 y n, 82n, 86
- Van Dijk, 21
- Vargas Llosa, M., 69
- Vasco Núñez de Balboa*, 117
- Vázquez, A., 177
- verbos de pensamiento, 160
- verbum dicendi*, 47, 82, 89, 90, 91, 97, 128, 131, 160
- Verdad sobre el caso Savolta, La*, 190n
- Verdaguer, 68n
- verosimilitud, 50, 75, 132
- Vida de Torres Villarroel*, 168
- Vida está en otra parte, La*, 38n
- Vida exagerada de Martín Romañá, La*, 163
- Vida perra de Juanita Narboní, La*, 87, 173, 177, 181, 182, 189, 194
- Vie de Marianne*, 165 y n
- Villalonga, 68n
- Villanueva, D., 86n
- Vinogradov, V.V., 27
- Voloshinov, V.N., 9, 13, 16, 17, 18 y n, 21, 22, 24 y n, 25 y n, 26 y n, 27, 29, 30, 33, 48n, 49, 51, 52, 53, 54-61, 62, 63, 64, 69, 71, 72, 78, 82, 96n, 113n, 115, 127, 175, 183, 192, 193, 194
- Voltaire, 96n, 128
- Volvoreta*, 139
- voz, 17, 41, 44, 47, 51, 75-105, 168-171
- voz autonarrada, 51
- voz citada, 51, 62, 76-81, 87, 91, 105, 171, 194
- voz del autor, 50
- voz del personaje, 50, 51
- voz dual, 22, 35, 37-40, 46, 47
- voz narrada, 38, 51, 75, 76, 89, 93-105, 121, 164, 170, 194
- voz narrativa, 22

voz referida, 51, 62, 76, 87-93, 100,

104, 105, 171, 194

Vygotski, 38 y n, 145-147, 174

Walzel, 14

Weinrich, 35

Werther, 87, 192

Winecoff Díaz, J., 141n

Woolf, V., 108

Ynduráin, F., 67n, 176, 184, 185

Yo, 38, 41, 52-54, 63, 66, 67

Zamora Vicente, A., 68n

Zola, É., 103

Zunzunegui, 65n

Índice

PRÓLOGO	9
---------------	---

Primera parte LAS CATEGORÍAS

INTRODUCCIÓN	13
--------------------	----

Capítulo I. EL DISCURSO NARRATIVO	21
---	----

El discurso literario, 23. Discurso y narración, 35. La voz dual, 37. Estructuralismo y narración, 40. La enunciación narrativa, 43.

Capítulo II. ARQUITECTURA Y COMPOSICIÓN DEL DISCURSO AJENO	48
--	----

Las categorías compositivas, 49. Las categorías arquitectónicas, 51. Propuesta de Voloshinov, 54. Tendencias perceptivas, 61.

Segunda parte LOS TEXTOS

Capítulo III. LA VOZ EN LA NARRATIVA IMPERSONAL	75
---	----

Voz citada, 76. Diálogo, 81. Voz referida, 87. Voz narrada, 93.

Capítulo IV. EL PENSAMIENTO EN LA NARRATIVA IMPERSONAL	106
--	-----

Psiconarración, 107. Discurso del personaje disperso en la narración, 112. Monólogo narrado, 116. Monólogo citado, 127.

Capítulo V. VOZ Y PENSAMIENTO EN LA NARRATIVA PERSONAL	148
--	-----

Narrativa personal y género narrativo, 149. Narrador testigo, 154. El pensamiento en la narrativa personal, 155. Psiconarración y discurso disperso en la narración personal, 159. Monólogo autocitado, 160. Monólogo autonarrado, 164. La voz en la narrativa personal, 168.

Capítulo VI. MONÓLOGOS AUTÓNOMOS	172
Monólogo autobiográfico, 173. Monólogo autorreflexivo, 176. Monólogo inmediato, 185. De la técnica al género, 189.	
Epílogo	193
BIBLIOGRAFÍA	197
Referencias literarias	199
Referencias bibliográficas	201
ÍNDICE ANALÍTICO Y ONOMÁSTICO	207

